

BBC 音乐导读 22

莫扎特 室内乐

Mozart Chamber Music

Alec Hyatt King 著

吴 梅 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

图书在版编目（CIP）数据

莫扎特：室内乐/（英）金（King，A.H.）著；吴梅译.
石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第22册）
ISBN 7-80611-660-5

Ⅰ.莫… Ⅱ.①金… ②吴… Ⅲ.莫扎特，W.A.（1756～1791）-室内乐-音乐欣赏 Ⅳ.J627.07

中国版本图书馆CIP数据核字（98）第26099号

BBC 音乐导读 22

莫扎特：室内乐

Alec Hyatt King 著　吴梅译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李　鸥

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　4.375印张　71千字　1999年4月第1版
1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：8.00元
ISBN 7-80611-660-5/G·53

鸣 谢

由 Emily Anderson 英译、编辑的《The Letters of Mozart and his Family》（A. Hyatt King 和 Monica Carolan 著，1966 年第二版）中的段落得到 Messrs Macmillan & Co.的友好许可而引用。还要感谢 Messrs A.& C. Black 允许引用《Mozart: A documentary biography》（O.E. Deutsch 著；Eric Blom、Peter Branscombe 和 Jeremy Noble 英译）中的部分段落，并感谢 Bärenreiter－Verlag 允许使用 E.F.Schmid 编辑的《莫扎特 D 大调弦乐五重奏》乐谱的片断。



目 录

导 论

斯多拉斯（*Storace*）为他的朋友开了一个四重奏会。演奏者说得过去，但没有一个人精通他所演奏的乐器，不过他们还是有点学问的人，我敢说在说出他们的名字后，这一点会得到承认：

第一小提琴　海顿

第二小提琴　迪特斯多夫（*Dittersdorf*）男爵

大 提 琴　范霍尔（*Vanhall*）

中 提 琴　莫扎特

诗人卡斯蒂（*Casti*）和帕西埃罗（*Paesiello*）坐在观众席上。我当时在场，难以想像更诚挚、热情的款待了。

这个段落摘自凯利（Michael Kelly，他在《费加罗》〔Figaro〕的首演中扮演巴西利奥）的《回忆录》（Reminiscences）一书，说明了为什么莫扎特的室内乐会成为

其音乐中一个如此重要并具有无穷魅力的部分的原因：他从不错过亲自参与演出的机会。可以肯定的是，他参加这类活动的次数比我们所记载的要多得多，因为对他来说，演奏和作曲一样重要。它们相互启迪，唤起灵感。尽管莫扎特是位天才钢琴家，但他最喜爱的乐器却是中提琴——这很恰当，因为它是弦乐四重奏的中心。弦乐四重奏和与它同一类的弦乐五重奏、二重奏及三重奏一样，包含了作为一位室内乐作曲家的伟大精髓所在。如本书中所述，莫扎特写过很多其他优美的作品，在音色和乐器选择上总是很别出心裁，听起来极其动人，但正像海顿和贝多芬，他也是通过弦乐器媒介来表达一些最深刻的情感。

本书所说的“室内乐”这一术语——在任何时期都很难下定义——将不包括莫扎特的夜曲、嬉游曲和为共济会活动所写的各种管乐作品，却包括为非正式的、家庭演出所作的每个声部只有一个演奏者的作品。（已知他主要为公开演出所写的室内乐作品数量很少。）莫扎特创作室内乐有各式各样的目的：为了吸引或讨好某位有影响力的保护人；为了扩大他的声望，或接受出版商或某个富有的音乐爱好者的委托，好赚一点钱；取悦或帮助某个朋友，偿还债务或表达感谢，或为了给某位出

色的演奏者提供一首新作品。

如果对十八世纪上半叶室内乐的情况有所了解，我们就更能理解莫扎特的成就有多高。大约自 1660 年以来，最流行的曲式是三重奏鸣曲（trio-sonata），它由莱格伦齐（Legrenzi）、科雷里（Corelli）、维塔利（Vitali）和洛卡泰利（Locatelli）在意大利发展起来，并很快越过了阿尔卑斯山。它为两件旋律乐器所作，通常是两把小提琴，但有时是双簧管或长笛，配有大键琴数字低音，有时由弦乐低音伴奏，最初是倍低音维奥尔琴（Violone），以后是大提琴。大约在 1730～1750 年间，数字低音逐渐过时，大键琴也渐渐被废弃，部分原因是它太笨重，不容易搬到露天场地，而较新的音乐形式如嬉游曲、夜曲和遣兴曲等，时兴露天演出。这些作品的组成是一系列松散地结合在一起速度各异的乐章，其结构和所用的乐器组合一样多变化。渐渐地，一种三乐章的模式出现了，两个速度相当快的乐章夹着一个较慢的乐章，当一个小步舞曲加入其中时，弦乐四重奏的最终曲式就形成了。

大约在 1745 年，中提琴加入了三重奏鸣曲形式消亡以后，保存下来的两把小提琴和一把大提琴的流行组合，它的乐器构成就固定下来了。这些成果是在巴洛克

传统崩溃后，经过一段时间的骚动和实践才得到的，由此也产生了关于音乐表现和音乐风格的新观念。欧洲很多地区的作曲家都作出了重要的贡献，但古典室内乐的基础主要是在曼海姆和维也纳等先进的音乐中心打下的，其中最伟大的贡献来自海顿，他的大器晚成是随着弦乐四重奏有意的完善而得到证明的[1]。就像莫扎特曾受益于许多他在早期漫游生涯中听到过其作品的作曲家们，他最主要还是受益于海顿。没有海顿的创作成果，莫扎特在掌握四重奏和其他曲式方面的进步会更慢、更踌躇不前。他是那一代人中的幸运者。因为他并非生来就是一位坚韧不拔的发现者，说得更确切些，他是一位兼容了他人的思想，加以重塑、扩展以包含其永无止境的天才力量的人。

---

[1] 这一点在休斯（Rosemary Hughes）所著的“BBC 音乐导读”《海顿弦乐四重奏》（Haydn String Quartes）中有所论述。

早期作品

小提琴奏鸣曲，1762～1766

莫扎特最早三组室内乐作品是在他第一次艰苦的欧洲之行期间写成的。四首钢琴和小提琴奏鸣曲 K6、K7 和 K8、K9，时间从 1762～1764 年，都发表于巴黎。这以后是一套六首奏鸣曲，编号为 K10～15，每首中的大提琴可自由取舍，作于伦敦，并于 1765 年在那里发表。最后一套少年时代的作品是六首小提琴奏鸣曲，编号为 K26～31，1766 年创作并发表于海牙。在所有这些作品中，小提琴往往只不过是演奏键盘高音声部的三度或六度，偶尔是模仿它。大提琴的出现，是为了确保低音声部其中有时闪现出创造性的火花，如 K15 行板的优美而很有装饰效果的小提琴声部，但总的来说，这个男孩不像他的榜样们那么大胆，其中包括朔贝特

(Schobert)、J.C.巴赫（J.C.Bach）和阿贝尔（Abel)。

弦乐四重奏，1770～1773

实在很奇怪，莫扎特在十二年内没有再写过小提琴奏鸣曲。在此期间他不断学习较大曲式，只有很少时间写作室内乐，他把这段时间完全用在弦乐四重奏上了。在父亲的指导下，所有少年时代的奏鸣曲都题献给了皇室成员，而最初的十三首四重奏却都没有献辞。为了满足年轻时代探索这一最能表达内在情感的音乐形式的渴望，莫扎特写成了这些作品。

他似乎已经感到第一首作品（K80，G大调）是他创作生涯的一个里程碑。因为手稿上为那一天写了一个不寻常的完整标题："阿玛迪奥·沃夫冈·莫扎特的四重奏，作于1770年3月7日晚，时年十五。"八年以后，他给父亲写信时回忆说，这首四重奏是在一个小旅馆中写的。事实上，它写于他仍在意大利的难忘的旅途中，从米兰到波隆那的路上。在米兰，莫扎特第一次听到年老的萨玛蒂尼（Sammartini）的四重奏，尽管其作品清新而旋律优美，但主要还是以三重奏鸣曲为基础。但这些音乐给莫扎特留下了生动的印象，他的小型四重奏最

初按意大利风格，只包含三个乐章，并且都很短小，使用同一个调。旋律和结构的兴趣完全在两把小提琴上：中提琴的作用很小，而大提琴在很大程度上依然保持着通奏低音（continuo）声部的特点，如下面谱例所示：

谱例 1

Adagio
Vln. 2
Vln. 1
Vla.
Cello
Vln. 2
Vln. 1

只有六十七小节却包含一个尾声的第四乐章是在 1773 年或 1774 年加上的。它自然更为成熟而且不像前三乐章那么意大利化。

早在1772年在萨尔茨堡创作的三首嬉游曲（K135、136及137），都被收在布赖特科普夫（Breitkopf）编辑的弦乐四重奏中。尽管每份手稿的上面都有“嬉游曲”的标题，但莫扎特还不能控制这种形式，配器标出了中提琴。这一点和其中没有一首选用小步舞曲的事实说明了这些曲子是短交响曲，而不是四重奏。

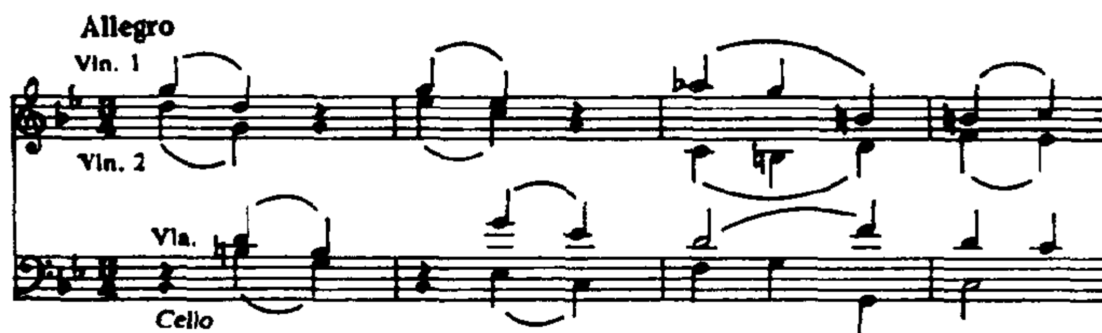
莫扎特第一组六首四重奏是从他在1772～1773年的冬天，第三次去意大利北部旅行时开始写的，当时他只有十六岁，六首中的第一首是在波尔扎诺写的——那是个他憎恨的地方——其余的写于米兰，在那里他创作了《卢乔·西拉》（Lucio Silla）并得以上演，这个事件对他有很大的意义。尽管四重奏的风格仍很意大利化，但它们却比这一时期绝大多数的其他作品更能反映他的音乐个性的发展。在第二乐章中，他对小调的偏好不同于往常。最重要的是，他开始摸索通往真正室内乐的路。在第一首四重奏D大调K155中，不仅仅表现出了清新和愉快——内容也十分丰富。总的来说，第二小提琴和中提琴声部很有特色，特别是在第一乐章的发展部中。在第二首四重奏G大调K156开始的急板中，音乐随着创造的真正快乐而跳动。这里的发展部也很出色：

谱例 2

Presto
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Cello

e 小调的柔板给莫扎特带来了一些麻烦。为了使乐章中低音弦起到更个性化的作用，他舍弃了一个二十四小节的开场。《C 大调四重奏》K157 以它不平常的对称感而特别引人注意——三个乐章中每一个都是一百二十六小节——它的 c 小调行板之生动也很引人注意。同样，在第四首四重奏 F 大调 K158 中，a 小调慢乐章在三个乐章中最突出：它有一些很好的卡农手法。在《降 B 大调四重奏》K159 中，第二乐章是快板，这是一个例外。它是 g 小调，清楚地表现出这个调对莫扎特所起的唤起感情的作用。像这样一个段落似乎预示了他以后对它的使用（谱例 3，见下页）：

谱例 3



在第六首四重奏降 E 大调 K160 中，莫扎特写的开场旋律和海顿的第一首四重奏 OP.1/1 柔板的第二个乐句完全一样，人们会诧异他是否有意识地赞颂海顿。

莫扎特是否会真正研究过海顿的早期四重奏 Op. 1 到 Op. 9，看来不能确定。但几乎可以肯定的是，在他完成 K155～160 后到创作下一组六首作品之间的五六个月中，莫扎特在第三次访问维也纳时接触了海顿的 Op. 17 和 Op.20。后者发表于 1772 年，被称为“太阳”（Sun）四重奏，给了他更深的印象。这些严肃的作品以它们所表达感情的深度和广度而引人注目，在这些作品中海顿有时远离了华丽（galant）风格，他甚至把六个终乐章中的四个写成了赋格。十七岁的莫扎特似乎已经发现这位年长的四十岁作曲家的杰作范例令人困惑不

解。尽管他用向海顿模仿的方式表达了真诚的敬意，但其结果却是风格上不自然的混合，仍然缺乏他日后那种控制微妙对比的能力。但是，在下一组六首四重奏中，全部四件乐器乐曲创作中越来越大的自由度表明莫扎特是多么快地成熟起来了。

这时像 K80 一样[1]，莫扎特似乎已经意识到这是他发展道路上的一个重要阶段。手稿上的标题“阿玛迪奥·沃夫冈·莫扎特的六首四重奏，1773 年 8 月于维也纳”表明莫扎特是把这六首作品看作一组的。在 F 大调 K168 的第一乐章中，他表现出对主题手法的灵活运用，尽管还很有限，他后来则以更精妙的技巧来使用这种手法。他并未发展整个三小节的开场主题（像海顿 Op.17/3 那样引人注目），而只发展第三小节，极有效果地扩展它。f 小调的行板（始终用弱音器演奏），以四部卡农开始，表明莫扎特现在可以自如地写作四个声部同等重要的持续对位了。他在这里也受到海顿的影响，因为其主题很像海顿的 Op.20/5 的主题。赋格终乐

---

[1] 在第一次从标题、调性和克歇尔（Köchel）编号提到一首作品后，以后只用克歇尔编号（K）来指代。第 117 页上以此顺序列出了作品索引。

章的结构巧妙，但对比缺乏。在 A 大调四重奏（K169）的第一乐章呈示部结尾处，有一个很有魅力的例子表现出莫扎特不断成熟的趣味，这里他选用了一个短小的附点乐句，将它进行转位，在发展部的前二十小节用对位方式处理它的节奏。行板以内声部跳动的三连音而引人注意，一部分是双音，它为第一小提琴的流畅风格提供了丰富的背景。

第三首作品，C 大调 K170，以包含一个主题和变奏的开场行板而著称，在莫扎特的四重奏中，这是第一次，属于简单装饰音类型。在慢乐章中发现了一个类似的、有伴奏的流畅风格段落。第四首《降 E 大调四重奏》的 K171，更为大胆也更有特色。第一乐章以一个十四小节的优美柔板开始，引入一个有赋格色彩的快板，结束于经过微妙修饰的快板的回转。行板（用弱音器）是 c 小调的对位段落，严肃得令人惊讶，它可能是特意为与终乐章形成对比而设计的，后者是奏鸣曲式的快乐段落，有着 3/8 拍富想像力而轻快的旋律。

《降 B 大调四重奏》K172，总的来说很表面化，是这一套作品中最没有个性的一首。在第一乐章第二主题的处理上可能有点海顿的味道，在这里莫扎特让两把小提琴的演奏成为八度关系。柔板是第一小提琴一段有魅

力的流畅演奏，有分解装饰音，预示着以后很多为其他乐器而作的作品。在小步舞曲中，莫扎特大胆地使用了对位形式，当时在这一乐章中是不寻常的。第六首四重奏，d小调K173，总的来说是更严肃的一首作品。它的第一乐章实际上由第二主题主导——同一个音重复十一次，中间加上一个颤音——它经过了许多不同的调。慢乐章是D大调，调性关系很不寻常。它有轻松、流畅的旋律，但d小调的小步舞曲却很正式且近乎刻板，没有遵从传统的优雅规范。在终乐章中，莫扎特以一个很长的下行半音主题写了一段严格的赋格，他使用了非常精致的技巧来进行处理，似乎想在这套四重奏结尾处向维也纳的音乐家表明，他已经多么完整地掌握了对位技巧。

这一组作品的整体效果非常模糊。最出色之处在于对各声部的自如把握使人确信莫扎特在这一手法中已经发展出了技巧的优势。但他发现很难吸收海顿音乐的微妙与创新。他为这种尝试所作的努力在每首四重奏整体上缺乏某种平衡中显示出来。正是在非赋格段落中，莫扎特发现了真正属于他的表现手法。来自其他工作的压力使他离开了弦乐四重奏达九年之久，这几乎正好是海顿创作Op.20～Op.33的同一时期，真是个奇怪的巧合。

为数件弦乐器和一件管乐器的作品，1775 ~ 1782

在这个漫长的间隔中，莫扎特为钢琴和小提琴写了相当多的奏鸣曲和其他作品（它们最好与他后来以这一形式创作的成熟杰作一起考虑）及六首每首都有一个主导性管乐器的作品。这后面六首作品实际离开了莫扎特在真正的室内乐上的发展主流，也很值得在此进行适当的讨论。

为巴松管和大提琴所作的奏鸣曲 K292，通常被归于 1775 年初的风格和环境背景，可能是在慕尼黑为杜尔尼兹（Thaddeus von Dürnitz）男爵而作的，他是这一乐器的业余爱好者。巴松管声部很令人佩服，展示了它全部的表现力，而大提琴则是辅助声部，但无论如何不是索然无味的伴奏地位，它有一些令人愉快的模仿色彩。四首长笛和弦乐四重奏中的三首也是受人之托的结果——那是莫扎特在信中称为“迪·金”（De Jean）的一位富有荷兰人，莫扎特于 1777 ~ 1778 年冬天在曼海姆

与他相识。（他的真实身份是迪金〔Ferdinand Dejean〕医生，为一位出色的医生和科学家，在东印度公司任职。）在所有这三首四重奏中，风格是“协奏曲”式的，三件弦乐器主要起伴奏作用，而非以平等地位参与对话。在第一首D大调K285中（作于1777年12月25日），有很多精妙的手法，特别在非常优美的b小调柔板中：它的三十五小节有着深切动人的挽歌一样的情感。结尾处的回旋曲以它对主要主题快乐而多变的处理方式和舞蹈倚音更接近真正的室内乐。其他两首四重奏G大调K285a和C大调K285b，均写于1778年早期，每首都只有两个乐章，趣味比较轻松。

1781年的冬天，莫扎特在慕尼黑，忙于《伊多梅尼奥》（Idomeneo）最后阶段的创作。拉姆（Friedrich Ramm）也是他遇到的很多音乐家之一，他是一位出色的双簧管演奏家，莫扎特为他写了一首四重奏K370，这首作品在其室内乐中享有应得的崇高地位。拉姆不仅仅是一个炫技演奏家：一个当时的评论指出，他的演奏感情特别深刻，音色极富变化。莫扎特充分考虑到拉姆的能力，自然尽可能地让双簧管占主导地位，但他也尽量使弦乐声部比它们在长笛四重奏中具有更丰富的表现力。情感的表现也更为深沉。d小调的柔板只有三十七

小节，却可与莫扎特以此调写的任何慢乐章相比，它触及到了 K285 中的 b 小调挽歌所未能触及的深度，尽管后者非常优美。回旋曲耀眼的华丽只被十三小节很特殊的段落掩盖，这里双簧管以 4/4 拍吹奏，与弦乐持续的 6/8 拍跳跃形成对比，产生一种很怪诞的效果。

这六首“独奏”室内乐的最后一首是法国号和弦乐五重奏，降 E 大调，K407，莫扎特在维也纳写出这首作品，时间可能在 1782 年年底。像四首法国号协奏曲一样，这首五重奏也为列特格布（Ignaz Leutgeb）所作，他是一位出色的炫技演奏家离开萨尔茨堡的宫廷乐团到维也纳定居后，在那里开了一家乳酪店。他似乎是一个单纯的人，是莫扎特忠实的朋友，莫扎特特别爱用亲切的幽默言语来嘲弄他——这反映在一些法国号独奏乐曲中的幽默性。不太清楚为什么在这首五重奏中，莫扎特宁愿使用少见的一对中提琴而不用通常的一对小提琴；但是，如果他是想在弦乐中获得更强的平衡感来与法国号的号角华彩相配的话，那他实在是相当成功了。行板包含真正室内乐风格的愉快段落，例如谱例 4，对话基于莫扎特的一个老套子，一个四个音的乐句，从来自开场主题的一个附点八分音符下行，有反向进行、富于想像力的特点。

谱例 4

Andante
Vln.
Hrn.
Vla. 1
Vla. 2
Cello

前三首“海顿”四重奏

1780年代早期是莫扎特生活中充满重大危机的阶段，在感情和音乐上都是如此。当萨尔茨堡的大主教及其随从于1781年3月访问维也纳时，莫扎特长期的不满彻底爆发了，于是在五月他被卑鄙地解雇了。他决定在维也纳定居，并在那儿度过余生。他爱上了康丝坦采·韦伯（Constanze Weber），1782年8月与她结婚，这与他父亲的意愿完全背道而驰。他决心维护自己经过艰苦奋斗得来的自由，这似乎使他释放出大量音乐创造力。《后宫诱逃》（Die Entführung）的成功使他开始名闻遐尔，他的钢琴演奏和创作协奏曲的才能也逐渐为人所知：他的朋友圈子迅速扩展。自参加了范·史维坦（Van Swieten）男爵这位维也纳帝国图书馆馆长和古老音乐的爱好者举办的音乐会后，莫扎特加深了对巴赫（J.S.Bach）作品的理解，从而扩大了对于对位法的认识。

也许令人惊讶，在这些和许多其他活动中间，莫扎特还有闲暇写室内乐。他这样做主要是由于海顿对他新的影响，在 1781 年 12 月他第一次见到了海顿本人。在此不久前，海顿刚创作了 Op.33 的六首四重奏，发表于 1782 年。如九年前他的 Op.20 给莫扎特留下了深刻印象一样，现在这套通常被称为“俄罗斯”（Russian）四重奏的新作品给了他更深刻得多的启发。

当莫扎特在 1782 年 12 月 31 日完成新四重奏中的第一首时，他可能没有创作一组六首作品的计划。但是，在第二年的 4 月，他给巴黎的西伯（Sieber）写信，预报了他将写出这样一套作品。然而近两年过去了，他才完成这六首作品，并于 1785 年 1 月 14 日把它们编入了自己的主题目录。这一间隔的原因当然在一定程度上是因为莫扎特的创作、演奏和教学工作越来越繁忙。但另有一个更根本的原因。当阿塔利亚（Artaria）于 1785 年 9 月出版这套完整作品时，它有一段给海顿的著名献词，莫扎特以后再也没有写过这么个人化和这么具有启示性的资料了：

我亲爱的朋友海顿，

一个已经决心把他的孩子送入伟大的世界的父

亲认为把他们委托给一个著名的人士来保护和指导是他的职责，特别是后者同时正好是他最好的朋友。噢，伟大的人和我最亲爱的朋友，这里就是我的六个孩子。他们的确是长期艰辛努力的结果，然后一些朋友在我心中激起希望，告诉我他至少会得到部分报偿，这鼓励了我，我恭维自己说，这个结果有一天会带给我安慰。亲爱的朋友，就是你，在你最近一次访问首都时告诉我你对他们非常满意。正是这种错爱促使我把他们托付给你并给我勇气，希望他们不至于让你觉得完全不值得宠爱。因此愿你愉快地接受他们并成为他们的父亲、向导和朋友！这从一刻起，我把我对他们的一切权力交付给你，请求你无论如何以宽容看待他们的缺点，一个父亲的偏袒可能使我对他们视而不见，而且不论他们怎样都继续与极其珍视您的友谊的人保持友谊，我亲爱的朋友，这是我——你最忠实的朋友全心全意地盼望的事。

W.*A*.莫扎特

“长期艰辛努力的结果”——这是关键。莫扎特发现吸收海顿 Op.33 四重奏的教益比他九年以前学习 Op.20 要

困难得多，只是因为它们的成就要大得多。

海顿在向潜在订户介绍 Op.33 时，他宣称这些四重奏是“以完全新颖而特殊的风格”创作的。这些言词可能是为了吸引好奇心，但它们也有音乐上的意义。因为他也克服了音乐发展上的一个危机，其实质当时是在于弦乐四重奏而不是交响曲。他已经完全掌握了他的技巧，以至于在任何乐章中只要他愿意，就能使四件乐器平分音乐对话。（在慢乐章中往往出现例外，第一小提琴可能在此处占主导地位。）而且，所谓的“发展”不仅限于发展部。他选取任何一部分主题，一点旋律，一个节奏乐句，发掘出其中每一点一滴含义，这样整个结构就既紧凑又被扩展了。这种创新是莫扎特不得不面对的挑战，而这正是隐藏在奉献背后的东西。

这六首四重奏是分两组创作的，中间有大约十六个月的间隔。在很多方面，它们都使莫扎特煞费苦心。手稿表现出这一点，因为手稿上有很多修改、更正和一些莫扎特放弃、取消了的开头。但其结果却是无可挑剔的室内乐。因为莫扎特似乎现在已经学会自如地以四声部进行思考而不是从和声化旋律的角度来思考，这种音乐自然清新，技巧上很流畅，这是使听众感到惊奇和愉快的永不枯竭的源泉。

第一首四重奏 G 大调 K387 的开场体现了所有这些特点。第一主题分配给第一小提琴，而其他三件乐器仿佛在彼此对话。这段宽广的流动性旋律当然是设计来与第二主题进行对比的，它更紧凑，节奏感也更强。小步舞曲是莫扎特所作最突出的一首。它完全偏离了正规节奏：上行半音音阶，每个音符交替标示着强（*f*）和弱（*p*），只在第一小提琴上演奏，然后以反向进行在大提琴上演奏，由上声部弦乐器伴奏。半音性质持续着，不过在小步舞曲中，从开头到结尾明确的对比渐渐在减少。g 小调三声中段（trio）的结构更为细致，以强烈齐奏演奏的前四个小节效果很吸引人。在行板，莫扎特转向了平静的 C 大调，倾泄出一股沉思冥想的音乐之流，充满了回音（gruppetto），充满高扬的装饰音和设计得很美妙的高潮。它是一个以精彩的和声手法表达持续的兴奋感情的出色范例，没有一个旋律乐句本身是那么令人难忘。终乐章是很快的行板，被安排在一个特别的复音音乐（polyphony）和主音音乐（homophony）模式中，又融合了快乐的情绪。五音全音主题的赋格展开（类似于《朱庇特》〔jupiter〕交响曲的终乐章的开场）突然停止，让位于一个跳动的舞曲旋律，后者最终发展成为对位。第二个真正主题同样是用对位手法进行处理，它也是一

个短小的六个音的半音音型，似乎在回应小步舞曲的主题。简短的尾声重复了这个音型，并以开头的全音符的密接和应（stretto）结束。

尽管今天它让我们觉得很愉快，但我们不该忘记莫扎特才华横溢的创造性困扰了他的同代人。迪特斯多夫写道："他让听众喘不过气来，因为他还没来得及抓住一个美妙的想法，另一个更具魅力的就赶走了第一个，自始至终都如此继续，这样到最后这些美妙的旋律一个也不可能记住。"但这不仅仅是因为它们稍纵即逝。1787年，维也纳《音乐杂志》（Magazin der Musik）的记者这样评议这几首四重奏：

> 遗憾的是，为了成为新的创造者，他在富有艺术性且真正美妙的作品中定的目标太高了，因此，必须承认，感情和心灵得益极少；他献给海顿的为两把小提琴、一把中提琴和低音乐器的新四重奏可以说是加的调料太多了，谁的胃口能长久地忍耐这个呢？

莫扎特的同时代人因莫扎特持续过分的创新而感到烦恼，他们认为这使感情变得模糊。但在他的某些音乐

中，他们一定发现其“感情”（Empfindung）令人不安。

d小调四重奏K421几乎最具有这种特点，它创作于1783年的夏天。它和K173的创作背景完全不同。根据一个可靠的传说，它创作于康丝坦采生第一个孩子的时候，这是在6月17日。但很难说莫扎特自然的焦虑与渗透于该作品的热切忧郁有关。可以注意到，在第一乐章的开场小节中，莫扎特没有写成四个声部，而是在低声部弦乐中表现出对和声的偏爱，似乎是为了更鲜明地突出第一小提琴上的生硬旋律。但在发展部中充分运用了他的声部创作技巧，特别是在现部之前的十来个小节里。对所有四个乐器来回摆弄的分解三连音音型的自由运用中。

在行板（F大调，6/8拍）中，自始至终有一个突出的十六分音符音型，它以最初的第三小节中听到的普通和弦的延伸音为基础，并交织了一个断续的颤音乐句的节奏，似乎通过踌躇不前的徘徊创造了延留效果。这一延伸和弦经历了形态上许多微妙变化，是不停变换的音型的中心主线之一，这种音型似乎要在结尾小节上表达强烈的渴望，在这里，上升和弦越来越高，然后消失。调性体系始终有一种美妙的平衡感：其中有一个动

人的段落从 f 小调移到降 A 大调，其过渡几乎有一种舒伯特式的优雅。在第四十七和四十八小节中，莫扎特在第一小提琴和第二小提琴上使用三音和声——在这些四重奏中，这点非常少见，除了用来结束一个乐章——来加强紧张感。

第一乐章的情绪和调性又回到了小步舞曲，这又是一个四部创作的奇迹。在这三十八小节的中心，是开头十小节旋律的附点节奏，它把乐器彼此结成对子，精确地使用了半音和声。D 大调的三声中段与莫扎特以前创作的完全不同。它被标上了“始终柔和地”（sempre *p*）。第一小提琴用拨奏在其他三件弦乐器上演奏附点的大跳旋律，但中提琴在最后八个小节中加了进来，在大提琴和第二小提琴的持续拨奏之上用弓子演奏。尽管使用了大调，却有一种怪异的效果。在最后一个乐章，莫扎特回到了 6/8 拍——他在同一首四重奏的两个乐章中都使用这个速度极其不寻常——并以一个西西里风格的主题创作了一套四个变奏（这个主题与海顿 Op.33/5 有一些相似之处）。这种速度使莫扎特花费了一些心血。他先写小快板，然后删掉并改成行板，但最后还是选择了不太快的小快板。每个变奏在情绪和重点上都与其他部分形成对比。在第一变奏中，第一小提琴演奏了经过

华丽加工的旋律。在第二变奏中，两把小提琴在中提琴平稳的三连音之上主要以奔放的交叉节奏进行演奏，而在第三变奏的绝大部分，中提琴又始终不寻常地在旋律上占主导地位。第四变奏在 D 大调中平稳地进行，在 d 小调主题之前射入了一束平静的光辉，中提琴和大提琴分担一个流畅的经过句，然后更快的快板以扩展的变体形式再次出现，成为尾声。在第二和第三小节重复的上方 A 上的十六分音符以三连音的形式再次出现。当它们先以高八度演奏然后由所有较低声部弦乐器连续应和时，就更加强了强烈的绝望情绪的表现力，这种情绪在变奏形式形成的严肃结构中更显得痛快淋漓。

第三首四重奏，降 E 大调 K428，可能完成于创作 K421 后的几周，最晚也在 1783 年 7 月底之前。像莫扎特绝大多数其他以此调创作的重要作品一样，它有一种内在的温暖和平静，这里，它们与 K421 的骚动形成了强烈的对比。这种情绪看来是由第一主题的上行八度建立起来的，这个主题不寻常地由四件乐器以齐奏形式演奏。但对话风格很快开始了，在小提琴上快速地进行着小乐句的相互置换。第二主题由第一小提琴来承担，并立刻由中提琴进行了重复。第一主题的简短再现以卡农形式进行，为了有更多的变化，小提琴和中提琴、大提

琴配在了一起。发展部以回音（gruppetto）音型的重复为基础，它展开了第二主题并与一连串三连音琶音连在一起，这些琶音以吸引人的转调从一件乐器过渡到另一件乐器上。莫扎特把第二主题的最后一次出现安排在第二小提琴上，颇具特色。

速度稍快的行板是降 A 大调 6/8 拍子。同样的，尽管这个乐章是奏鸣曲式，能留在记忆中的旋律却很少。这九十六小节充满了丰富的和声，是一段梦幻般的沉思，半音切分的使用加强了平静却又不安的内在探索。（在莫扎特所有的室内乐中，只有 1788 年伟大的弦乐三重奏的柔板可与之相比。）下面几个小节可以让人们对这一不凡的音乐有一些了解：

谱例 5

Andante con moto
Vln. 1
Vln. 2
8va
Vla.
Cello

教科书中恰当地指出了这一段和瓦格纳（Wagner）《特里斯坦》（Tristan）开场之间的相似之处。小步舞曲和三声中段把听众带回了日常生活当中，可能除了大提琴持续音在三声中段中效果很强的连续变换，和在它上面从一个声部移向另一个声部的八分音符以外，并没有什么特别引人注目的地方，终乐章以回旋曲式写成，是一个轻松、愉快的织体，几乎没有阴影，但有精心设计的平衡、对称的旋律。最重要的副部主题在六十小节，与第一乐章的第二主题非常相像，这可能是下意识地形成的。

巴赫作品改编；弦乐二重奏

在这里，因为莫扎特有十五个月没有写任何弦乐四重奏，我们可以方便地来研究他转向室内乐其他形式的两次插手。这大约是在创作“海顿”四重奏的前三首中的时间里。像前面已经提到的，自1782年春天以来，莫扎特开始经常参加范·史维坦男爵举办的星期日早晨音乐会。关于这些音乐会，他在给父亲的信中写道：“只演奏亨德尔和巴赫的作品，”他还说：“我现在收集巴赫家族的赋格，不仅是塞巴斯蒂安（Sebastian）的，还有埃马纽埃尔（Emanuel）和弗雷德曼（Friedemann）的。”为了这些音乐会，莫扎特把一系列J. S. 巴赫的作品改编成了弦乐三重奏（K404a）（巴赫作品包括“平均律曲集”中的三首赋格、第三号管风琴奏鸣曲的柔板、第二号管风琴奏鸣曲的广板及《赋格的艺术》〔Art of Fugue〕中的一首赋格），他还把W. 弗雷德曼献给阿玛利埃（Amalie）公主的赋格中的第八首改编成了弦乐

三重奏。莫扎特为“平均律”中的三首赋格和以上最后一首作品写了慢速的引子，三个是小调（f、g 和 d），一个是 F 大调。作为弦乐小品，这些柔板绝不平淡：有意思的是，莫扎特所选的四个赋格中有三首是小调。大概与此同时，他把“平均律”第二集中的六首四部赋格改编成了弦乐四重奏（K405）。

1783 年夏天，莫扎特离开维也纳，带着妻子到萨尔茨堡对父亲做了一次短时间的拜访，正是在那里他写了两首小提琴和中提琴的二重奏（G 大调 K423 和降 B 大调 K424）。这里有段故事，据说萨尔茨堡的大主教委托海顿的弟弟兼莫扎特的老朋友米谢尔（Michael Haydn）创作六首这样的二重奏，但米谢尔写了四首就病倒了。据说大主教为了刺激他快些康复写出另外两首而扣留了报酬。莫扎特拜访米谢尔时听说了他的困境，就回去写了两首二重奏交给他，让他以自己的名义和其他作品一起交给大主教。米谢尔的四首作品还保存着，但它们如此平庸，人们只认为大主教评判风格的能力很差，没能注意到最后两首比其他几首要高明许多。无论如何，莫扎特完全享受了帮助米谢尔的乐趣，因为这些既是充满激情，动人的作品，又与伟大的四重奏同出一辙，只不过规模较小而已。

每首二重奏都只有三个乐章，在每首中莫扎特都在音色平衡允许的范围内尽可能地让中提琴在旋律上占有优势。即使当让它起伴奏作用时，旋律也不乏味。在他恰当地使用双音时，很难意识到只有两件乐器在演奏，例如在 K423 的第一乐章这几个小节中：

谱例 6

在同一个乐章稍后一些的地方，有一个令人愉快用卡农形式写成的段落，它可能反映出把二重奏作品当作表现博学的方式的老传统，因为某些有灵气的装饰音的这种

古老形式特有的炫技的遗迹。两个慢乐章都很严肃且富于创造性。可能蕴藏了这两首作品最优秀特点——清新、幽默、藏而不露的威严和技巧——的一个乐章是K424的结束主题和变奏。它的品质暗示出莫扎特在为一种双重的快乐而创作，那就是帮助朋友和试图使自己的技巧超越一种不太熟悉的手法的局限。

最后三首“海顿”四重奏

在 1784 年，莫扎特创作的绝大多数作品是器乐曲——三套管弦乐舞曲；五首钢琴协奏曲；钢琴和管乐五重奏；钢琴二重奏、钢琴独奏、钢琴和小提琴重奏的奏鸣曲；两套钢琴变奏曲。就是在这些活动期间，他还能更频繁地和海顿见面，并受到了很大启发，创作了另一首弦乐四重奏，于 11 月 9 日完成。这是降 B 大调四重奏 K458，现在通常称为《狩猎四重奏》（The Hunt），开场小节的 6/8 拍狩猎呼喊风格，把它和后来创作的同一个调的 K589 区分开来。

对莫扎特来说，降 B 大调总是表达幸福的深厚情感的调性，K458 也不例外。这里，除了在柔板（降 E 大调）中以外他在所有乐章中都一直使用这一主调，没有单调的感觉，这是因为节奏处理上富于变化。呈示部优美流畅的旋律是另一个四部思路的优秀范例，在第四十二小节中，让位于一个跟颤音差不多的很有活力的乐

句，后者成为第二主题的核心。它从一件乐器被颠到另一件乐器，像是用音乐在打羽毛球，它的主导地位持续了三十个小节。在复小节线后，莫扎特以一个流畅的 F 调曲调开始了发展部，它只持续了十六小节之后，那种羽毛球似的游戏就又出现了，充满了迷人的调性变换，一直持续到再现部。在这一乐章中，莫扎特始终用置换重音和交叉节奏，尽可能多地变换 6/8 拍速度的形式。

在小步舞曲和三声中段中没有什么特别的音，只是在每段中有大约六小节文雅、平静而流畅的音乐被有力的突强打乱，仿佛是为了提醒听众注意隐藏的深刻内容。整个三章中段中除十个小节外，第二小提琴和中提琴都一起以断奏（staccato）演奏，更加突出了第一小提琴流畅的旋律线。降 E 大调的慢乐章是一个柔板，在这六首四重奏中，这是唯一标成柔板的乐章。这是一段恬静而庄严的音乐，可能因为它出现在这个整体来说很欢快的环境中而更加动人。旋律线很华丽，但装饰得绝不过分，且充满了微妙的节奏。发展部中有两段第一小提琴和大提琴以应答轮唱的形式应和着曲折的旋律，特别引人注目。通过简单地把平稳重复的十六分音符置于断续的三十二分音符之上，莫扎特唤起了一种令人颤抖的强烈感情，它比语言的描述更令人有真切的感受。

整个乐章蕴藏着欣喜若狂地向人传达信息的情绪，这是他的室内乐的精髓。令人振奋的终乐章回到了开始的情绪，以奏鸣曲式写成，有三个界线分明的主题。从整体来说，这个乐章比这些四重奏中任何一个乐章在风格和情绪上都更接近海顿的作品。莫扎特用完美的技术设计了四件乐器的组合和对比，通过变换其他部分（都是 F 大调）的轮廓避免了开头旋律相当规矩的节奏会引起的单调感，第二主题有一束上行的十六分音符，第三主题有精致的三连音音型。

自从莫扎特分别于 1785 年 1 月 10 日和 14 日把最后两首“海顿”四重奏 A 大调 K464 和 C 大调 K465 编入他的主题目录以来，它们就被认为是一对彼此有密切关联而别具特色的一对作品，类似于前两首伟大的弦乐五重奏（第 91 页）。而且，因为这两首作品距《狩猎四重奏》只有两个月，这三首作品自然可以看成一组。莫扎特的室内乐中几乎没有一处像这样形成如此不同凡响的对比，一方面 K464 是那么冷峻，而《狩猎四重奏》从总体上说却十分热情，另一方面 K465 又充满自信的力量。尽管 K464 从来没有、也可能永远不会像其他五首那么受人欢迎，但它与众不同的价值应该使它得到比实际更多的演出机会。对于这个时期的一首大调作品，它

有一种不寻常强烈的半音味道。对它主题内容进行的研究揭示出一种潜在的统一性，不论是否是有意识的设计，它在当时也是不多见的。在 K464 这首作品中，莫扎特将他用音乐对话形式写作四重奏的技巧提高到一个更为精练的境界。但音乐整体上难以捉摸的超然态度似乎使这种对话有欲言又止的感觉。第一乐章和最后一个乐章都在应该有十六分音符时没有使用，如前者结束第二主题的短促三连音，这正是言不尽意的表现。

第一乐章的开场表现了莫扎特对于对称和对比的特有爱好。第一小提琴展示了曲调，其他乐器以和声应和它的前两个和后四个音；然后低一个音重复。而后所有四件乐器齐奏两遍答应乐句，再高一度重复一遍。后一个乐句用于对话中的技巧会在谱例 7（见下页）表示的发展部的小节中看到。

小步舞曲的开场也是一个相似的齐奏模进，高一个音的重复和一个第一小提琴的经过句。它的格局主要由前五小节两个乐句的微妙组合构成，线条和节奏有着持续的张力。在三声中段中，莫扎特以 A 大调移到了很少使用的 E 大调，并让旋律先由大提琴在一个下行音阶上演奏，然后让第一小提琴在波动的三连音之下演奏，以此使结构变得松散。

谱例 7

D 大调的行板是在一个旋律性很强但很生硬的主题上的六个变奏（是六首四重奏中惟一从这种形式写的慢乐章），这个主题本身的特点导致了华丽的处理。每件乐器都有占主导地位的机会，值得注意的是，在第四变奏（小调）中，旋律实际上分解成了连贯跳跃的十六分音符的三连音。最后一个变奏是一个不同凡响的精心杰

作，乐器在主要以断奏方式演奏的较长节奏音型主题上沉思，先是大提琴演奏的十九小节，然后由它的同伴接替，以第一小提琴的大跳进变体告终。这个音型在大提琴上再次出现以主宰最后几个小节，而此时主题在小提琴上涌现继而消失。终乐章以奏鸣曲式写成，这里对可称为“主题材料”的素材非常节省——因为从公认的意义上说，这里几乎没有旋律。相反的，莫扎特只用了很少几个音，从属音半音下行的前四个音，由一个螺旋式五音乐句结束。这两个乐句成了这一乐章的主要动机，这是莫扎特纯技巧的最高成就之一。在他到达发展部时，似乎已经感到缺乏旋律对比会显得单调，因为他突然引入一个八小节的旋律在所有其四重奏中独一无二。因为全部四声部中的音均是全音符或二分音符，它类似赞美诗（hymn）的外形恰好提供了所需的休止和变化。在由第一小提琴重复并与第二小提琴的大量颤音形成对比时，它的效果听起来更加强烈。再现部的声部写得更加精练，这个难以捉摸却又引人入胜的乐章结束在以得“很弱”（pianissimo）演奏的开头四个音上，非常独特。这是莫扎特的惟一一首以耳语方式结束的四重奏。

1785年秋天，C大调四重奏K465发表，它成了一

场旷日持久的激烈批评的中心——当然不是整个作品，而只是第一乐章柔板引子的二十二小节。正是它和声上的大胆和不合常规的关系使传统的听众感到不安。有些人认为莫扎特容忍印刷曲谱上出现的很多错误，但对照了手稿后，发现他写这些小节时格外仔细，极少修改，第一版的分谱（他监督了它的制作）完全符合手稿。当人们向海顿问起这件事时，据说他明智地指出，如果莫扎特这样写，他一定有这么做的理由。这些理由到底是什么？

看来，莫扎特完全不可能故意打算令同代的公众舆论震惊。他这样写肯定是为了满足一种双重的艺术需要。这六首四重奏标志了他一个伟大的发展顶峰。来之不易的对曲式，风格和感情的平衡的把握给他以勇气，他被自己不倦的——几乎是疯狂的——渴望驱使着去尝试、探索新的表现手法。这些四重奏的总体趋势清楚地表明了这一点。他一定希望 C 大调四重奏成为它们的高潮。这些引入小节让听众在情绪上感到不舒服。它们创造了一种不确定和不安的情绪，建立了很强的紧张感，当释放到来时，就成为一种发泄。莫扎特已经在感人但并不矫揉造作的 K171 的引子柔板中使用过这种手法。在 K465 中其意图和效果的层次都大大提高了。他

将在以后的作品，如《布拉格》（Prague）交响曲、《D大调弦乐五重奏》和一系列华丽的音乐会咏叹调中使用这种手法。

如果说在快板中有一部分对莫扎特的天才作了最佳表现的话，那就是复小节线后将近五十小节的一段。这里，他选取开头旋律的第一部分，用持续的丰富移调、节奏扩展和模仿来发展它。整个乐章是想像技巧与受到完美控制的不倦精力相结合的巨大成就，因而突出了四重奏作为四声部对话的本质。行板可能是六首四重奏中最有力度的慢乐章：它那悸动的、几乎是欣喜若狂的强烈效果在多次聆听后非但不会减弱，反而会越来越强。至于开场主题，在与更传统的第二主题的对比下，曾一度是生动、令人难忘的旋律。但是，这里莫扎特处理素材的方法十分引人入胜，因为四个音的副音型上同样很有趣味（x）：

谱例 8

Andante cantabile

就像在主要主题中一样。这多次出现的音型在这一百一十四个小节中听到将近七十次，主要是在大提琴和第一小提琴相互覆盖的狂喜的对话中。它在第二小提琴和大提琴上再次出现，成为无法言喻的生动尾声的一部分。人们还可以指出一些纯粹的音乐技法，如第二主题发展中的声部交叉，以及它的轮廓慢慢地在两个八度的范围里升高的方式。但是，即使辨认出这些技术上的巧妙，隐藏在莫扎特天才里的奥秘终究还是仿佛使时间停滞了，并把声音转化成了深刻的、令人满足的精神价值的交流。

小步舞曲是一首极其自信的作品，有着明显的半音味道。密集、曲折的旋律单独或成对的在乐器中平稳地经过，与回答它的齐奏形成强烈的对比。在 c 小调的三声中段中，莫扎特编写了一个充满渴望的曲调，在第二小提琴和中提琴平静规则的伴奏下和在宽广的旋律音程中，它上下起伏，只留给大提琴一个谨慎的和声角色。在最后很快的快板中，他刻画出一种快乐但不过分奔放、自信但不过分严肃的情绪。其基本要素来自于开场主题的八分音符节奏，特别是标有 x 的音符（谱例 9，见下页）：

谱例 9



它们作为其他旋律的一部分经常再现，并以其非常丰富的创造性产生并控制整体的巨大生命力，例如在对第三主题的处理当中，第三主题是在一个不期而来的降 E 大调中呈现的，然后紧挨着尾声之前再现，先是以降 A 大调，然后以降 D 大调用卡农方式处理。整个终乐章展现出对位技巧和快速、大胆的移调，这种手法在莫扎特的同时代人看来是很令人迷惑的。

读者可能觉得以上有关"海顿"四重奏的讨论与整个莫扎特室内乐作品所应占有的空间相比已经显得过分。但无可争议的是，无论他在其他形式上取得了怎样的成就，这六首作品就它们自身的领域而言蕴藏了莫扎特的天才的精华。它们的丰富多变使其成为无穷无尽的快乐宝藏。对于大多数人来说，只有在多次聆听和长时间研究总谱后才能获知它们的秘密。在莫扎特本人在世时，虽然它们的感染力非常有限，但有一个人，就是海

顿，在该作品创作时，他就预言了它们的价值，且确实听过前三首四重奏肯定相当早期的一场演出，可能还听过后三首一场最早的演出。

我们从利奥波德·莫扎特（Leopold Mozart）写给他女儿的一些信件中了解到这方面的情况。1785年1月22日，他在详细叙述了从在维也纳的沃夫冈处得到的消息后说："他补充说，上个星期六（即1月15日）他为海顿和其他好朋友演奏了六首四重奏。"因为K464和K465是在1月10日和14日刚刚完成的，看来，这只是指前三首四重奏。这一论点是由2月16日写的第二封信进一步确立的，此时利奥波德已经去维也纳和儿子住在一起了：

> 一个星期六的晚上，海顿先生和两位亭提（*Tinti*）男爵来看我们，演奏了新的四重奏，更确切地说，是沃夫冈在我们已有的三首之外又加的三首新的。新作品容易一点、不过也是极其出色的创作。

（利奥波德说的"容易一点"是指在K387、K421、K428中，能听得出来的技巧上的斧凿痕迹显已消失了。）他

继续写道：

> 海顿对我说："在上帝面前，作为一个诚实的人，我告诉你，你的儿子是我认识和听说过的最伟大的作曲家。他有品味，而且，对作曲有最深刻的了解。"

这肯定是一位伟大的作曲家对另一位作曲家最慷慨、最具洞察力的一种称赞。

以钢琴为主的各类室内乐，1778 ~ 1788

在这里，我们可以脱离单纯的弦乐音乐，来研究一下其他各类作品，除两类外，所有作品均有一个重要的共同特点：突出钢琴。最优秀的作品写于 1784 年春天和 1788 年秋天之间，当时，莫扎特作为作曲家和协奏曲演奏家的声望正如日中天。在向公众证明他才华的十三首绝妙的协奏曲中，钢琴的角色把演唱《费加罗》或《唐璜》（Don Giovanni）咏叹调的伟大歌唱家的炫技性和独奏与管弦乐团的竞争中所固有的主题的坚定自信结合在一起。自然，莫扎特协奏曲风格的影响在莫扎特同时代的使用钢琴的、绝大多数室内乐作品中都可见到，不过程度有所不同。然而，在这里键盘是一个占主导地位的参与者，而不是一个对手，钢琴清脆而富有穿透力的音色保证了即使在合奏中其他任何乐器也用不着为了让人听见而费力。因此，钢琴既能够维护它在主题上的传统主导地位，同时又以主导乐器的角色保持了音乐结

构的平衡。

四首主要作品是《钢琴和管乐五重奏》、两首钢琴和弦乐四重奏及《钢琴、竖笛和中提琴三重奏》(其中，最后一首因为它独特的音色，在这里介绍比和通常与它一起发表的其他钢琴三重奏一起介绍要好一些)。《降E大调钢琴、双簧管、竖笛、法国号和巴松管五重奏》K452完成于1784年3月30日，两天后在维也纳国立皇家宫廷剧院的一场大斋期音乐会上首次演出。莫扎特亲自演奏了钢琴声部：其他演奏者的名字没有记载。他在4月10日给父亲的信中说，他认为这是他一生中所创作的最好作品。这在作曲家来说是一个很高的评价。尽管自1778年以来莫扎特以他迅速成熟的天赋创作了许多优秀作品，他在当时作这种评价可能还是对的。因为这首五重奏是一个无可争议的杰作。在这首作品中，莫扎特把表现和感情结合得很好，而对话的处理手段则始终令人吃惊。

各乐章的比例并不寻常。第一乐章包括一个二十小节的广板引子，总共只有一百二十二小节。小广板实际上只长出两小节，而回旋曲则长达二百三十八小节。不寻常的是，莫扎特把所有的分量集中于前两乐章。引子相当有热情和尊严，他在其中根据自己的意志慢慢地展

开了丰富多样的嘹亮的音响效果。这里，在给予每个演奏者相应的突出地位后，他用管乐在钢琴一连串持续颤音上的合奏建立了一个优美的高潮。整个快板充满了极其快乐的创意和变化。莫扎特别出心裁地把乐器结成对子或三件、四件的组合，这样，他省略的乐器使其余的音响更为新颖，更吸引人。在降 B 大调的小广板中，他刻画了比通常这个调所表现出的更为威严的风范。钢琴上一些引人入胜了分解和弦和琶音段落为进行柔和竞争的管乐组合变换提供了一个彩虹般的背景。终乐章小快板有时可能看起来倾向于协奏性质，但五件乐器的平等地位再次证明了它自身的风格。例如，法国号紧密地模仿着双簧管，共同承担着 c 小调第二主题的表现。可能回旋曲中最令人愉快的部分是长长的、吸引人的华彩段（cadenza），它是为所有五个演奏者写的，却并没有超出室内乐的界限，真是个奇迹。

这两首钢琴四重奏有一段奇特的历史。尼森（Nissen）说前一首 g 小调 K478（完成于 1785 年 10 月 16 日）是出版商霍夫迈斯特（Franz Anton Hoffmeister，也是一位多产的三流作曲家）三首委托作品中的第一首，他出版了一系列莫扎特的室内乐和键盘乐。当公众觉得它太难的时候，莫扎特就没有坚持执行他的合约。尼森进一

步说霍夫迈斯特让莫扎特保留预付款，只是要求他不要再创作其余的四重奏。但在 1786 年 7 月 3 日莫扎特却又创作了一首降 E 大调 K493，由阿塔利亚在 1787 年发表。不论这个故事是否属实，事实和音乐的高质量也说明在这种表现方式中，莫扎特也面对并克服过一个挑战。他实际上创造了钢琴四重奏，因为十八世纪早期为钢琴和三件弦乐器所写的作品是小型的协奏曲。在莫扎特的四重奏中，难度很高的键盘声部表明它们与他的伟大的协奏曲非常相像，但它们的亲密和平衡却属于一个更为隐秘的世界。

在两首四重奏中，莫扎特对大提琴的处理很谨慎，无论在与其他弦乐接合时，还是扩大键盘低音的和声或节奏时，都把它放在一个伴奏的地位。效果更强的是它独特的声音，像在 K493 终乐章的发展部中，它与钢琴相应和，及在 K478 的行板中华丽的三十二分音符。莫扎特的声部写作是大师级的，从选自 K478 第一乐章的这段谱例中就能看出来：

谱例 10

Allegro
Vln.
Vla.
Cello

这个突出地表现主要主题的八度表现了这首四重奏迫切、热情的情绪，它很可能使维也纳的公众感到奇怪。一些异常丰富的和声反映了降 B 大调行板那种美妙的抒情风格，它从不令人厌烦，而是使向 G 大调的自信、有活力的回旋曲的转折变得更为突出，在这里，莫扎特巧妙地运用了键盘和弦乐的交替。K493 第一乐章的趣味和技巧很引人注目，第二主题的中心开场以此进行重复——一共三十七次——作为主题趣味的统一手法：

谱例 11



在小广板中，莫扎特再次使用了降 A 大调，像在 K428 中一样，创作了具有情绪紧张感的音乐，一种热情的半音风格贯穿着所有声部。看起来，小快板的八个开场小节（全部由钢琴单独演奏）使莫扎特吃了些苦头，这一段有两个早期的尝试，它们发展成了最终令他满意的重音平稳的节奏曲线。自始至终，高超的技巧和对旋律富有诗意的处理让听者得以纵情享受音乐的乐趣。例如，

在引向第一再现部的八个小节中，小提琴和钢琴颤音之间的对话是多么清新，似乎使明亮的音符在受到中提琴加强的平稳的钢琴低音上闪光的短倚音又更突出了这个对话。它听起来非常妥当。

仅仅过了两个月，在 1786 年 8 月 5 日，莫扎特完成了另一首独特的杰作，《降 E 大调钢琴、竖笛和中提琴三重奏》K498。这首曲子是为他的密友戈特弗雷德（Gottfried）男爵的妹妹，同时也是钢琴学生的贾奎因（Franziska von Jacquin）而写，莫扎特还为他们的音乐圈子（可能包括竖笛演奏家施塔德勒〔Anton Stadler〕）写过其他令人愉快的作品。人们愿意推想他可能亲自演奏了极有价值的中提琴声部。它热情、朦胧的音色和竖笛宽广而深沉的美感完美地结合在一起。尽管这首三重奏非常甜美，但它却有着令人震惊的力度，其秘密部分在于三件乐器的平等合作。在包含严整的第一乐章（实际是一个单主题的行板）的一百二十九个小节中，以一个简单回音和普通和弦为基础的主要旋律共重复了四十一次，十五次在竖笛上，七次在中提琴上。后者在快速经过整个忧郁的小步舞曲的三连音中承担了更大的分量，而在歌曲一般的终乐章中，旋律兴趣分配得始终均衡，在得体的对位使之更为有力和丰富。

有一种不太确实的传说，莫扎特一边玩九柱戏，一边创作竖笛三重奏（在德文中，它被称作“九柱戏”〔Kegelstatt〕三重奏）。但是，这种游戏无疑与为两支法国号所写、完成于 1786 年 7 月 27 日的十二段二重奏 K487 有所关联，因为他在手稿上标明了它们是“在玩九柱戏”时创作的。尽管绝大部分乐章不超过三十小节，但它们都是令人愉快的作品，充满了欢乐的旋律和技巧上的创新。它们是否有可能为列特格布及莫扎特和贾奎因的朋友中另一个法国号演奏家写的？另一首为贾奎因的小圈子创作的室内乐作品是创作于 A 大调长笛和弦乐四重奏 K298，可能 1786 年晚些时候，以前，这首作品被认为是 1777 年冬天到 1778 年间在巴黎所作的一组此类作品中的一首，但该手稿（写在维也纳的纸上）曾属贾奎因男爵所有的事实和莫扎特的书写风格，使人们相信它的日期要晚一些。这是一首毫无矫饰、旋律优美的作品，每个乐章都引用了一个当时流行的旋律，似乎是为了模仿。在最后一个乐章中，当长笛休止时主要曲调被弦乐器自由地“扔来扔去”。

大约就在这时，莫扎特完成了前两首在他成熟期创作的五首钢琴、小提琴和大提琴三重奏（一首 1776 年的早期作品降 B 大调 K254 和 1783 年 8 月的一套未完成

乐章，d小调三重奏 K442，无足轻重)。前两者，即 G 大调 K496 和降 B 大调 K502 分别完成于 1786 年 6 月 8 日和 11 月 18 日。最后三首都是 1788 年创作的，包括了 E 大调 K542（完成于 6 月 22 日）和 C 大调 K548（完成于 7 月 14 日)，其中第二首 G 大调 K564 创作于 10 月 22 日。这类曲子在维也纳很受欢迎，而且因为五首作品上都没有献辞，所以莫扎特写这些作品可能都是为了挣钱。但它们也可能是为了私人消遣。

大提琴通常比在钢琴四重奏中更不显眼，在对话中占很弱的地位，不是用来加强低音就是与小提琴演奏和声或齐奏。因此它偶尔的突出就显得更有效果，如在 K496 的慢乐章和 K542 的第一乐章的两个相似段落中，它紧密地模仿小提琴演奏。大约在 K502 终乐章的最后一页，则表现了两件弦乐器结合起来与钢琴进行的自由竞争。

在这种极限中，由于认可了小提琴的优越地位，这些三重奏中最优秀的作品在莫扎特的室内乐杰作中占有很高的地位。较早的一首 G 大调 K496 有着较早期这个调性的室内乐中常见的全部大胆、果断的活力和势如破竹的旋律，正如同 K387 和 K423 一般。第一乐章闪现出吸引人的转调并渐渐过渡到发展部暴躁的情绪。包含慢

乐章的变奏表现了莫扎特运用独出心裁的对比的最快乐的风格。尽管 K496 中绝大部分很不错，但却大大地被 K502 和 K542 超过。前一首具有这个调性的钢琴协奏曲 K450 和 K456 的魅力和技巧光彩，而对莫扎特使用了一个他不常用的调的后一首作品来说，任何赞誉都不会过分。它的织体（texture）清楚明了，其主导情绪仿佛洋溢着春天般的快乐。但这种光彩被一线悲哀所破坏，几乎是舒伯特式的、向冷僻调性的转移加强了这种情绪。同样的模棱两可主导了优美的行板，这是一个难以忘怀的质朴的奇迹，它再次预示了舒伯特作品的风格。闪光的富有灵感的终乐章，小提琴用三连音演奏着生动的经过句，也没有完全驱散这种愁闷的情绪。

最后两首三重奏 K548 和 K564，代表着从它们前面作品的高标准上滑落下来，这很令人遗憾。尽管它们表面上华丽而有活力，但它们缺乏结构上的严整和清新的创意，那种亲密情感也消失了。这种滑落可能反映了甚至在莫扎特创作最后三首交响曲时也曾打垮他的间歇性疲劳和创造力的波动。

在 1766 年莫扎特创作了他少年时代的小提琴奏鸣曲后，直至 1778 年，他再也没有写过。在以后的十年中，他只创作了二十多首奏鸣曲（其中三首他未完成）

和两套变奏曲。尽管除了他成熟期的三首杰作外，小提琴的作用常常处于次要地位，但这些作品仍包含一些引人注目、独出心裁的乐曲。莫扎特或他各个出版商通常把小提琴描述为伴奏乐器的事实不应该使人们的判断带有偏见。因为这是作曲家、演奏家和观众在十八世纪晚期继续对小提琴持有的态度。事实上，在莫扎特写作他最后一首奏鸣曲的十六年后，贝多芬的奏鸣曲 Op.30（1803 年）在第一版扉页上被描述为“为钢琴和小提琴伴奏所作”，两年以后对他的《克罗采》（Kreutzer）奏鸣曲有类似的描述，还补充说明它是“以协奏曲风格创作的”。

事实上，正是对小提琴部的协奏曲式处理方法（尽管自然不像贝多芬的那样大胆）使莫扎特在 1778 年上半年创作的七首奏鸣曲的趣味增色。其中的六首（K301～K306）后来发表，献给了巴列丁奈特领地选帝侯夫人伊莉莎白（Maria Elisabeth）。从一封莫扎特写给他父亲的信中，我们得知是什么促使他创作了这些作品。他说他见到过“舒斯特”创作的六首小提琴奏鸣曲（这可能是 J. 舒斯特〔Joseph Schuster〕，德累斯顿宫廷乐长），并打算自己写六首同样风格的作品。遗憾的是，因为我们无法查找舒斯特创作的相关作品，所以我们无

法知道莫扎特的风格在多大程度上受到他的影响。但很明显的，他仍然没有忘记 J. C. 巴赫和朔贝特早期的影响。

当钢琴弹奏旋律时，小提琴可以演奏单调的伴奏音型，或者只为键盘提供和声或节奏上的伴奏。但几乎在这些奏鸣曲的所有乐章中，小提琴都在一些段落里成为替换的搭档，有时更多。无疑，最吸引人的作品是 e 小调 K304，因为在第一乐章中的绝大部分，莫扎特把两种乐器当作一个具有伟大戏剧力量的整体来处理，而钢琴声部的绝大部分若没有小提琴，就几乎没有音乐意义。尾声几乎具有贝多芬式的力量。同样大胆的是《D 大调奏鸣曲》（K306）的声部，特别是行板，实际上是小提琴的咏叙调（arioso）。

下面五首奏鸣曲（K378，379，376，377，380，第一首作于 1779 年早些时候，其他的作于 1781 年 4 月至 6 月）在小提琴声部协奏性质处理手法的自由运用上都有了相当的进步。F 大调的 K377 有一个由 d 小调变奏组成的慢乐章，它强烈的郁闷格调，可以与 D 大调 K334 中的《小夜曲》和 K421 的终乐章相比。独奏和键盘以完美的平等交织在一起。另一个很优美的部分是 G 大调 K379 的第一乐章，它强有力的引子引向 g 小调的

快板，小提琴始终是其中一场充满激情的谈话里一个平等的参与者。在莫扎特这一时期的其他音乐中，可以探寻出各个作曲家的影响，但在这五首奏鸣曲中，他似乎只受到自己灵感的驱使。对于他三首最优秀的奏鸣曲而言更是如此，它们就像已经提到过的有键盘的室内乐作品一样，是在伟大的钢琴协奏曲的时期创作的，而且在某种程序上受了它们的影响。

尽管莫扎特在 1784 年 4 月 21 日就把降 B 大调小提琴奏鸣曲 K454 收入他的主题目录，但它实际的完成时间则稍晚。他为来自曼图亚的著名小提琴家斯特里那萨奇（Regina Strinasacchi）创作了这首作品，他很敬佩这位演奏家的演奏，他们一起于 4 月 29 日在维也纳康恩那特剧院进行了这首作品的首演。后来，作曲家的遗孀讲了一个有趣的故事。在座的约瑟夫皇帝认为通过他的眼镜可以看见莫扎特面前没有曲谱。他召来莫扎特并要求他带来奏鸣曲。它是画出小节线的空白乐谱纸，莫扎特没有时间写出钢琴声部，他就这样在没有排练的情况下凭记忆演奏。实际上，这个故事从手稿的状况得到证实，那上面各种墨水的使用，反常的小节线和空间估计的错误，说明莫扎特先写了小提琴声部，尔后才把钢琴声部挤进去。像 K502 一样，这首奏鸣曲也很有同一个

调性的两首钢琴协奏曲 K450 和 K456 的热情和显示创作才能的光彩。其两个最吸引人的部分大概是短小但庄严的引子广板和几乎是狂喜的慢乐章，其中小提琴把亲密感和炫技很好地结合起来了。

比较起来，莫扎特后来于 1784 年 12 月 12 日完成的降 E 大调 K481 看来实在是一首刻板的作品，我们不知道莫扎特为什么要创作它，可能是受出版商霍夫迈斯特的委托。各个乐器始终都积极参与了克制的嘹亮音响。在第一乐章一个最引人注目的段落中，在钢琴叹息般的分解和弦之上，小提琴演奏一个几乎与《朱庇特》交响曲终乐章开场非常相近的四个音的上行模进。降 A 大调的深刻柔板充满了引人注目的移调，其中之一以降 D 大调和升 c 小调引入 A 大调，唤起一种具有罕见紧张感的情绪。在由六段在一个强健有力的主题上进行的变奏组成的终乐章中，莫扎特强烈地倾向于协奏曲风格，特别是在最后一段变奏向 6/8 拍的转变中，有着一种他在降 E 大调协奏曲 K449 结束处所达到的效果。

第三首这种伟大的奏鸣曲是莫扎特于 1787 年 8 月 24 日完成的 A 大调 K526：至于它是为自己演奏还是别人所作，则不得而知。在这首精彩的作品中，莫扎特使表现和感情间的平衡达到了完美的地步，这种平衡得到

了与 A 大调协奏曲 K488 相似的流畅旋律的装饰。同样，在两件乐器间有一种绝对的平等，轻松地运用的对位加强了这种平等。它是莫扎特最优秀小提琴奏鸣曲的持久的清新和力量的明证，因此，实际上它们是那一阶段作品中惟一今天仍经常在音乐会上演出的。

各种弦乐作品，1786～1788

即使在维也纳繁忙的岁月里，许许多多不同类型的音乐给莫扎特在时间和精力上带来沉重的压力，他还是不能长期抗拒单独为弦乐器创作室内乐作品的吸引力。在完成六首“海顿”四重奏仅仅十九个月之后，他创作了一首D大调K499。它完成于1786年8月19日，通常因它的出版商而被称为“霍夫迈斯特”四重奏，以区别同一调的后一首作品。它很可能像第一首钢琴四重奏一样，是出于出版商的建议而作的。K499在莫扎特四重奏系列中孤立的位置有些像贝多芬的Op.95。

这是一部相当奇特的作品，大概缺乏以前作品的直接性和动人特点，但在技巧上毫不比它们逊色。如此难以捉摸、模棱两可的音乐需要进行长时间的研究。在整个四重奏中，四件乐器始终在对话中占有平等的地位，旋律和乐句在对话中自由地从一个声部流到另一个声部。开场小快板轻柔的节拍由于几个主题强烈对比的节

奏而变化多端，其中第一个由一个简单的和弦主题组成，用齐奏表现。这个千变万化的旋律的萌芽有时以转位或带着很多变化和轮廓的破碎重现，它的确主导了这一乐章。一些引人注目的调性序列增加了主宰音乐直到复小节线的不安情绪。在这里，莫扎特引入了一个八个音的紧凑的颤音音型，以断音演奏，听起来像一个滴答作响的钟。通过以各种方式组合成对的乐器的扩展，它成为一个由很多调性变换构成的开场主题的大胆模进重复的背景。尾声以同样的排列构成，持续的颤音音型越来越弱，终至消失。

在小步舞曲中，莫扎特把一个整齐的曲调和各声部的准独立性及中声部上一些优美的半音弹奏结合在一起了。在相当忧郁的三声中段中，他移到了 d 小调，并始终以三连音写作，配以强型而突然的强弱对比。G 大调的柔板可能不是莫扎特的慢乐章中感受最深的一个，因为它相当含蓄，且暗示着一种模糊的悲伤情绪。音色的纯粹美感被声部写作的富有想像力的变化增强。快板尽管是 2/4 拍子，却受着第一旋律呈现其中的有活力的三连音节奏的主导。经常出现的突然停顿和破碎的乐句体现了与海顿的四重奏终乐章的近似性，但情绪还是捉摸不定的。尽管使用了大调，它究竟是讽刺性的幽默，还

是朦胧的悲哀？甚至第一次在大提琴上表现的第二旋律，也由一个上行三连音音型组成。莫扎特只要引入一个二拍子的主题，就很快在其中插入三连音，常常是安排在中提琴或大提琴上。正是这种三连音（肯定来自于三声中段的主题）与这种唐突的风格结合在一起，使得这个终乐章和早期四重奏中任何作品都很不同。

在完成 K499 以后将近三年里，莫扎特没有再创作完整的弦乐四重奏。但在这段时间中，他写了四首弦乐五重奏中的两首，这在后面将会讨论到；他还为弦乐器创作了另两首杰作，把双钢琴的 c 小调赋格改编为四重奏的 c 小调柔板引子，以及降 E 大调三重奏。我们不知道什么促使他写这首柔板（即完成于 1788 年 6 月 26 日的 K546），也不知道他为什么选择把它和 1783 年庄严的赋格连在一起。（莫扎特在 1780 年代晚期选择改编为弦乐的两首重要作品——这首赋格和两首管乐八重奏中的后一首——都是 c 小调，这仅仅是巧合吗？）

K546 只有五十二个小节，却是莫扎特四重奏处理技巧上的顶峰之一。作为一个建立紧张感和焦虑然后在不使用突降法使之放松的技巧之典范，即使它的确不超过 K465 的引子，也可与它相提并论。这里，像在贝多芬的《第四号钢琴协奏曲》的慢乐章中一样，音乐不像

类似争吵的对话，其中，激烈爆发的抗议得到逐渐被接受的、对理由坚定陈述的回答。开头乐句起伏不平的大跳得到贯通各声部的 f 小调轻柔的摇摆音型的呼应。开场再现并以半音方式上升到 g 小调。人们只能推测莫扎特的同时代人对第一小提琴动人的哭喊消失和摇摆节奏赢得争论之前这个音型重复时使用的折磨人的延留音和刺耳的转调会怎么想。在结束的几小节中，莫扎特让它依次流向每件乐器，而调性从 f 小调转为 a 小调，然后安憩于 G 大调梦幻般的平静中，最后，赋格以 c 小调激烈地爆发出来。莫扎特对自己作品的改编非常巧妙，因此，精致的对位织体由于弦乐多变的色彩和键盘更有限的力度对比而显得更加清晰。莫扎特在四重奏改编手稿的低音谱号旁标了“大提琴”和“低音提琴”，这暗示着他可能也打算用弦乐团来演奏它。

在 1788 年夏天，他进入了一生中最悲惨的阶段。他要负担家庭的生计，但除了官职上获得的微薄薪金之外没有任何固定收入，所以他总是缺钱、欠债，因此他病倒了，他的创作能量开始降到最低点也就不令人奇怪了。在 8 月 10 日完成《朱庇特》交响曲之后的六个星期中，除了十二首卡农外，他没有创作任何音乐作品。但在 9 月 27 日，他完成了另一首杰作，《降 E 大调弦乐

三重奏》K563，这成了他这九个月期间最后一首有意义的作品。我们以莫扎特的一封信中得知，他为普奇伯格(Michael Puchberg)创作了这首三重奏，这位富商是共济会员和莫扎特晚年最忠实的朋友之一，K542也是为他而作的，从1788年6月到1791年4月，莫扎特向他提出了令人同情的金钱上的要求，普奇伯格对此表现出了巨大的慷慨。作为一个熟练的音乐家，他一定领会到K563是对那些借贷表示感谢的象征，他可能知道那是莫扎特永远还不起的。

莫扎特把这首作品以“为小提琴、中提琴和大提琴而作的六段嬉游曲”收入了他的目录。这里，他改用了一个他十一年没有使用的标题，和一个他只在1782年为巴赫赋格改编曲所作的序曲中用过的手法。选择这种困难而陌生的手法说明莫扎特是在向自己的能力挑战，似乎要在充满重大困扰和反复出现焦虑的时刻检验和证明自己的自信心。这首给朋友的献礼感情深刻而严肃，是平静而快乐的音乐，毫无绝望的痕迹。(但是有人会好奇地想，使用仿古的标题“嬉游曲”是否含有故意的讽刺。)当时，看来莫扎特可以通过他最长的室内乐再次表明对人类的信念。事实上，扩展的结构——快板、柔板、小步舞曲、行板(主题和变奏)、小步舞曲、快

板——说明了这一点。但他对技巧和洪亮音响控制得如此自如，长度本身并不是目的；每一乐章与整体的比例关系都很完美。结果是与“海顿”四重奏中最优秀作品完全相称的一首杰作。

莫扎特自始至终使三个声部之间保持了非凡的平等。无论哪一件乐器（或哪一对乐器）处于领导地位，伴奏角色都很少持续较长时间。中提琴声部是他所写过最有吸引力的声部之一，这并不令人惊讶，或许是因为他偏爱演奏这种乐器，已知他参加过这首作品的三次演出。每个乐章都充满了快乐的创意，这里必须举几个例子说明。在柔板开头几个小节中，大提琴演奏了一个简单的琶音音型，它上升的幅度比一个八度略高一点。在它第一次重复时，是在小提琴上，占着主导地位，它吸收了新的生命力向上高飞超过两个八度，回音增强了它的力度。这个简单音型的充分影响一直持续到该乐章结束，在这里，它被每个演奏者依次重复，完全主导了最后大约十二个小节。首尾也确实得到了呼应。

变奏位于莫扎特最优秀的作品之列。一个部分过渡到另一部分，毫无间断，长主题的处理听起来好像与民歌有某种相似性，它使用了默想暗示的形式而不是华彩乐段装饰音。在第三部分中有一个出色的段落，一个生

机勃勃的对话在这里交替在小提琴与中提琴和小提琴与大提琴之间，以卡农演奏。在下行到降 b 小调的过程中，莫扎特沉湎于使用了三十多个小节的三重对位：

谱例 12

转入大调后，他用一个古老但极有效的手法把音乐提高到更高的位置。主题缩减到只剩骨架，以扩展定旋律（cantus firmus）的形式分配给中提琴，由持续的小提琴的三十二分音符和大提琴的十六分音符伴奏。主题与它最初的形式相差甚远，因此它在结束几小节上的部分再

现听起来非常清新。

在回旋曲开始时，莫扎特沉溺于意想不到的温柔的诙谐中。平静、轻松的旋律向前流淌，中提琴上三十五小节连续不断的三连音（可能是他所有作品中的打破纪录的长度）听起来更加柔和，大提琴上只有很少几个八分音符。然后就是这个泼辣的鼓声一样的乐句：

谱例 13



突然改变了整个情形。它成了调性和曲式轮廓的主要支点之一，并为它们增加了变化和力量。贯穿于最后约二十小节的持续的模仿性重复提供了强调性的结尾，这是实现嬉游曲肯定特点所必需的。的确，普奇伯格肯定会喜欢这个“在一个小空间里充满无穷意味”的礼物。

三首“普鲁士”四重奏

在1789年最初几个月中，莫扎特的困境还是像以往一样令人绝望，没有什么好转的希望。到三月末，他的朋友和学生里奇诺夫斯基（Karl Lichnowsky）王子提出带他去柏林，介绍他认识普鲁士国王腓特列·威廉二世（Frederick William Ⅱ），他是一位热心的大提琴手、格拉西安尼（Carlo Graziani）及J. P. 杜波特（J. P. Duport）的学生。莫扎特接受了，可能在寄望改善情况的同时也想暂时逃离维也纳。这次旅行最重要的结果是三首所谓“普鲁士”（Prussian）四重奏，莫扎特在四封写给普奇伯格的信中提到过它们，每一段都值得全部引用。在1789年7月12日康丝坦采再次生病时，他写了一封最悲惨的求助信：

我非但没有还债，反而在要更多的钱！……我终于觉得愿意工作了……我在为弗里德里克

（*Friederike*）公主创作六首轻松的键盘乐器奏鸣曲，并为国王创作六首四重奏。

在1790年5月初，他写道：

我仍觉得非常不适……当我从这个住处搬出去时，要为新家付二百七十五盾。但在安排好我的音乐会并把正在创作的四重奏送于刻印前，我必须有钱维持生计。

约一周以后：

唉呀，我还必须请求你耐心地等待我欠你这么久的这笔钱。要是你知道这一切令我多么伤心、忧虑就好了。它使我在整个这段时间内都没法完成四重奏……下星期日我打算在家里演奏的四重奏，恳请你和夫人光临。

最后，在6月12日：

因为经济上的原因，我现在只待在巴登，只在

万不得已时才进城。我已经被迫卖掉我的四重奏(这真是件麻烦事),只是为了手里有现钱来应付我目前的困难。

在莫扎特1789年6月4日从柏林回到维也纳以后,他立即开始创作D大调四重奏K575,就在这个月把它收入了他的目录。(这次只记下了月份,没有日期。)在这首作品和降B大调的第二首四重奏之间有十一个月的间隔,部分是为了创作《女人皆如此》(Così fan-tutte)。K589在1790年5月完成;F大调的K590在6月完成。所有这三首作品都由阿塔利亚在莫扎特去世几周后发表,他把它们宣传为“协奏(concertante)四重奏”。它们没有给普鲁士国王的献词,如果莫扎特毫不拖延地创作了其余三首,可能就会有献词了。

从日期顺序和它们与上面引用的信件之间的关系来看,出现了两个重要问题。为什么他没能完成打算创作的那套六首四重奏,为什么他觉得创作前三首的工作“非常麻烦”(mühsam)?第一个问题容易回答。在去柏林旅行之前,甚至在此之后,莫扎特觉得连贯的创作劳动越来越困难。友谊和感谢可以启发他创作出那首弦乐三重奏。一部歌剧的需要可以使他的天赋从绝望的深谷

中迸发出来。但就像他实在无法强迫自己为弗里德里克公主创作一首钢琴奏鸣曲之外的作品一样，他也实在无法使自己为威廉二世创作比一套六首四重奏的一半更多的东西了。这一任务与他个人没什么关系，而莫扎特一定已经意识到，即使完成了，它所带来的也不过是暂时的解脱。

“普鲁士”四重奏的手稿存于大不列颠图书馆，其中有证据证实了莫扎特自己的说法，他们觉得这种风格的音乐创作起来“很麻烦”。爱因斯坦（Alfred Einstein）首先于 1937 年宣称存在这种证据，当时他在为克歇尔目录的第三版进行修改。爱因斯坦暗示说莫扎特很突然地决定创作这些四重奏，由于缺少时间或暂时缺少灵感，他为了 K575 的前两乐章而利用一首四重奏草稿，约 1770 年在意大利时期开始创作，然后便放弃了。为了说明莫扎特这种前所未有地使用很早以前草稿的行为，爱因斯坦举出了两类证据——旋律的风格和纸张，莫扎特在他成熟期的其他作品中从没用过这种画有十行五线谱的纸。（K589 的后一部分和 K590 的全部都是用他常用的十二行五线谱纸写成的。）这一理论在 1964 年克歇尔最后一版中再次出现。

但是，近来泰森（Alan Tyson）基于一项对全部三

首四重奏纸型进行的详细而富有开拓性的研究所提出的确凿证据推翻了这种说法。十行五线谱纸事实上是离德累斯顿约二十五英里处的一个作坊的独家产品——如水印所显示的——很可能莫扎特因别无更好的纸张而在从柏林回维也纳的路上买了这种纸，大概在这期间他写了大部分 K575 和 K589 前两乐章的很多部分。在主要由《女人皆如此》占去的一段间隔之后，他重新开始创作 K589 并开始 K590，十二行五线谱属于完全不同的两种。泰森的研究表明这两种纸是随机地分配给两首四重奏的，这有力地说明莫扎特曾同时写着两首四重奏，缓慢地、无规律地进行创作。各种删除和修改及字体清楚的变化加强了这种关于莫扎特的"麻烦的任务"的证据。

皇家大提琴手的影响可以在整个三首四重奏中找到，表现在大约十二段中，K575 中最为明显。这种主导倾向提高了第一版标题中所提到的协奏曲效果。当大提琴上升到中高音区，有时到最高音区时，其他弦乐器则起着伴奏的作用，就像 K575 行板中一样：

谱例 14

Andante
Vln. 2
Cello
Vla.
Vln. 1

或 K589 的快板中，大提琴上升到最高音 A。这一正常平衡中的变换是莫扎特把四重奏说成“很麻烦”的另一个原因，手稿上很多的修改证实了这一点。但在此过程中莫扎特发现了升高弦乐音的新的美妙之处。织体渐渐变得较为轻松，有时甚至皇家的偏向完全被遗忘了，例如在 K590 的小步舞曲中就是这样。

与以前的七首四重奏比较表明，结构和曲式上的变化也发生了。莫扎特只在其中三首里把小步舞曲放在第

三位，但在所有“普鲁士”四重奏中，它都在这个位置上。类似的情况是，在伟大的弦乐五重奏的前两首中（1787年），小步舞曲处于第二位，但在后两首（1790～1791）中则处于第三位。早期四重奏的主题组织得严密，展开很引人注目：在其绝大多数作品中，第一和第四乐章在这方面没什么区别。但在“普鲁士”四重奏中，莫扎特不那么注意主题结构了，把每个第一乐章都创作成具有轻松、旋律性强的风格，把主要分量移到终乐章，使用了很多对位手法，特别是在最后两个四重奏中。再与以前那些四重奏进行比较，很多后三乐章主题属于差别非常大的类型，乐句长度倾向于更长，有意不对称，重音也不规则。总的来说，看来部分是因为“国王的乐器”的挑战，莫扎特试图对他1783～1786年建立的一些价值观和原则作重新界定。

三首四重奏的每一首都有一些特点值得一提。在K575的第一乐章中，莫扎特在开头和后面都使用了不常见的演奏指示“轻声”（sotto voce）。他还在一些段落标明了“柔声地”（dolce）。在行板中，他重复了这两种演奏指示，尽管与属调A大调的关系不同寻常，他仍强调了其情绪上的相似性。在这些乐章和小步舞曲中，大提琴都不像在三声中段或终乐章中占有那样显著的地

位。在后者（一个回旋曲）中，它呈现了主要主题，这个主题明显地来自于快板主题，在谱例 15 那样引人注目的对位段落里，声音很有力度。

谱例 15

Allegro
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Cello

这个旋律和它的衍生物在很大程度上主宰了回旋曲，在总共二百三十个小节的将近一半中都可以听到它们。莫扎特在各部分交替使用了复音音乐手法，纯粹的旋律，由富有魅力变化的赋格伴奏。不论莫扎特开始创

作这首四重奏的情绪如何，乐曲的终乐章上升到了一种由这一主要主题和 A 大调的附属主题所表达的宁静的幸福感。

K589 的第一乐章很柔和，甚至具有反省性，旋律线织得很松散。主要趣味在于整齐的、下行螺旋式的开场旋律和两个附属曲调之间的对比，每个都是莫扎特如歌的（cantabile）风格的典范，都由大提琴呈现，有时上升到最高声部（treble）。变化来自相当笨拙的三连音段落，它们有时连接有时伴奏主题。在小广板中，莫扎特再次偏向大提琴，实际上是为独奏和伴奏写了一段有华丽阶进段落（scale-passages）的咏叙调。小步舞曲平淡无奇，而三声中段却非常不同凡响。它是最后十首四重奏中最长的一首，有六十六个小节，只有 K387 中五十四个小节的三声中段与它近似，而其结构也是无可比拟的。连续不断的赋格强调了相当规矩的曲调，听起来很独特，特别是在第二部分转为第一小提琴上跳动、生硬的乐句后更是如此。复小节线后十五小节的简短过渡段甚至更引人注目，在这里，一个重复的，几乎是愤怒叹息的音型使调性猛跳到降 D 大调，然后在一个长长的停顿后再次沉入主调。在只有一百五十五个小节的紧凑的终乐章中，莫扎特再次肯定了所有四件乐器的完全

平等，并用转位、模仿和对位等手法和不同凡响的技巧处理了主题材料。所有手法使用得都很简洁，因此音乐有一种空气精灵般轻盈的特点，这掩饰了它潜在的力度。

K590 的第一乐章正如同它之前作品的第一乐章一样，相对来说比较平淡。独特的开场主题冗长而散漫，陈述和回答的重音有意安排得不规则。一个兴趣点是莫扎特把答句结尾处小小的五音乐句当作活泼地讨论话题的方法，特别是在 K458 的第一乐章。旋律线轻松地编织在一起，因而，在柔和的结尾之前，四个小节开场主题的有力再现就更有效果。行板是在一个简单节奏乐句上的沉思，除了几小节外，这一主题在一百二十三个小节中都能听到。（这种形式和处理方法出现于《费加罗》第二幕的第九场景，为很慢的行板——在苏珊娜从上锁的房间里出来，使公爵困惑，使公爵夫人惊讶得感到宽慰的悬而未决的瞬间。）围绕、贯穿各声部交叠的再现，莫扎特编织了一个不断变换的移调和装饰音型的网络，同时也给予大提琴以突出的地位。“海顿”四重奏慢乐章式的紧张感在这里已经让位给了宁静的沉思。

尽管这首小步舞曲的旋律与 K589 的旋律有些相似之处，其形式却有很大不同。第一小提琴上不寻常的伴

奏比例也是如此。部分由于这一点，部分则由于不规则的乐句长度（小步舞曲中是七小节，三声中段中是五小节）使整个乐章带有一种怪异的特点。快板又成了变化无常的部分，这里十六分音符的连续流动几乎成了"无穷动"（perpetuum mobile）。莫扎特使用了回旋曲和奏鸣曲相结合的形式，通过在延留音上突然中止和停顿（像K499中一样）避免了单调，意外的调性变换又强调了它所造成的令人不安的宁静。最令人震惊的是在复小节线处，这里跳入降D大调后是一个属音上的收束。莫扎特推动这个乐章穿过急风暴雨式的赋格段，强烈变换的重音和一个持续低音（drone bass）到达高潮，这些因素与巨大的音乐冲动（élan）结合在一起，使这一乐章成为所有四重奏中最具非凡魅力和独创性的终曲之一。像在K589中一样，所有四件乐器都是平等的搭档；在大提琴处于突出地位时，其作用是出于复音音乐上的考虑，而不是为了满足王室的虚荣心。

弦乐音色的新颖美妙、对主题统一性的某种偏爱、高度集中于终乐章的兴趣，以及其中对赋格段应用中所表现的才华横溢和生气勃勃——这些就是后三首四重奏的突出特点。尽管莫扎特没有再写四重奏，但他在其他作品中发展了这些特点，值得注意的是在四首伟大的弦

乐五重奏的后两首中。正是在那些作品里面，他强化“海顿”四重奏和弦乐三重奏的力度、丰富的变化和“普鲁士”四重奏独特的优雅，并把它们结合在一起。

弦乐五重奏

莫扎特那长期、充满生机的乐曲创作活动开始于1784年，到1786年12月创作《布拉格交响曲》和C大调钢琴协奏曲（K503）时达到了创作高峰，从此他的创作生涯开始有所变化。即使顾及到《唐璜》的需要，他一年多没有再写交响曲和协奏曲这一点也是很值得注意的。公众满足于哼唱《费加罗》中的曲调或和着它们跳舞，为指挥自己的杰作或在其中担任独奏的莫扎特鼓掌，但他们既没给莫扎特金钱也没给他带来安全感。他的希望开始破灭，在以后两年多的时间里，这种情绪由于忧虑和健康状况的恶化而加深，在此期间，他创作的音乐作品自然而然就少得多了，伟大的作品就更寥寥无几。他的灵感品质变化不定，如最后两首钢琴三重奏的情况，有时则付出更大的努力，像他自己就“普鲁士”四重奏所指出的那样。

1787年起，作品的数量甚至也开始减少了。在这

一年的头三个月里，他惟一有价值的作品是三首音乐会咏叹调、一套管弦乐舞曲和 a 小调钢琴回旋曲。他的健康状态已朝不保夕，并陷入越来越沉重的债务中，当他父亲在五月生病、去世后，个人的悲伤摧垮了莫扎特。在此不久以前，他还失去了挚友，一位和他同龄的天才音乐家哈兹菲尔德（August von Hatzfeld）伯爵。莫扎特在 4 月 4 日写给父亲的不寻常的信中，对朋友的死表示了哀悼，此时是他父亲最后一次发病的初期：

> ……我现在已经养成习惯，准备接受生活里最糟糕的事情。因为当我们仔细考虑死亡时，会发现它是我们之存在的真正目标，最近几年间我和这位最好、最真诚的朋友关系如此密切，所以他的形象不仅不令我害怕，反而能纾解我的痛苦，使我感到安慰。

为什么在这种情绪和情况下，莫扎特在他的成熟期第一次转而创作弦乐五重奏呢？

由爱因斯坦提出的一种理论是，当威廉二世这位热心的大提琴家（如我们已知的）继承了腓特烈大帝（Frederick the Great）的普鲁士王位后，莫扎特缜密地注

意到博凯里尼（Boccherini）于 1786 年 1 月被任命为宫廷乐师。爱因斯坦推测说，后者在 1787 年访问柏林和布列斯劳之后，可能去过维也纳探望住在那儿的弟弟，而莫扎特会见过博凯里尼，构思了创作弦乐五重奏的计划，为了献给王室音乐爱好者而突出了大提琴声部。

这种说法虽然巧妙，但如果问几个现实性问题就站不住脚了。如果莫扎特真的打算要借着把六首五重奏献给普鲁士国王来扩大自己的影响，为什么他在完成 g 小调五重奏和开始 D 大调五重奏之间要等上三年半？为什么在此期间他同时又要为国王创作弦乐四重奏？最后，他为何没有努力让国王注意这些五重奏？又为什么在他的信里没有提及这个重要的长期计划？而且，除了 C 大调五重奏的开场和几个其他段落外，大提琴并不像在四重奏中那样享有旋律上的突出地位。

真正的原因可能较为简单。五重奏是用来满足两种不同的需要的。这种不熟悉的手法满足了莫扎特探索什么是真正新颖的音乐形式的渴望；而一种比四重奏更有力量但仍非常个人化的形式会比交响曲或协奏曲更适合他的情绪。他也很可能希望这种创新的作品会给他带来一些金钱。然后，在 1788 年春天和夏天，他力图透过

一再宣传来销售三首五重奏（包括 K406 的改编曲），以偿还欠普奇伯格的其中一笔债务。

甚至到了 1787 年，用两把中提琴的弦乐五重奏的手法还没有被探索过。它的起源非常模糊。看来它是从十八世纪中期带通奏低音的嬉游曲发展而来的，但 1760 年代晚期以前的例子所知甚少。现存有由各个作曲家所作的五重奏，莫扎特谙熟其音乐的包括霍尔茨鲍尔（Holzbauer）、J. C. 巴赫、萨玛蒂尼和托埃斯基（Toeschi）。莫扎特于 1773 年春天开始创作的降 B 大调五重奏（K174）的灵感通常公认极有可能来自于米谢尔·海顿于那年 2 月在萨尔茨堡创作的一首 C 大调夜曲。看来莫扎特后来对他作品的修订，创作一个新的三声中段和终曲也很可能受到海顿 12 月创作的 G 大调第二首五重奏的启发。（莫扎特于 1777 年 10 月在慕尼黑组织并参加这两首五重奏作品的演出暗示出他对它们怀有持久的敬意。）K174 是一首相当奇特的实验性作品，用嬉游曲手法写成，混合了各种风格，在一个精致的，准对位的终乐章上达到高潮。似乎他非常重视它，因为 1778 年 3 月在慕尼黑时，他带着它的手稿露面，还准备了一个抄本给剧作家杰明根 - 霍姆伯格（Otto von Gemmingen – Homberg）男爵看。

当莫扎特决定把两首管乐八重奏改编成弦乐五重奏时，人们会奇怪为什么他选择了 1782 年的 c 小调（K388）而不是 1781 年的降 E 大调（K375）。按照正当的推想，他是在 1787 年早些时候进行这一改编的，当时他可能感到 K388 大部分近乎悲剧性的音色比 K375 中沉思般的温情更适合他的情绪。因为从总体风格和把八个管乐声部减至五个弦乐声部的问题来看，两首作品之间没什么可选择的。尽管莫扎特使用了技巧和品味创作，但结果却不令人愉快，主要是因为四件管乐器的痛快淋漓和音色变化无法再现于弦乐器上。不过，他还是充分利用了两把中提琴为内声部所提供的丰富音色。

他于 4 月 19 日把 C 大调五重奏（K515）收入了他的目录，5 月 16 日收入了 g 小调五重奏（K516）。如此紧密的时间顺序暗示出他是把两首作品当作一对相互对比的一组来创作的。因为同样这种对偶性也见于其他成熟时期的作品——四重奏 K464 和 K465（1785 年 1 月 10 日和 14 日；d 小调和 C 大调钢琴协奏曲（K467，1785 年 2 月 10 日和 3 月 9 日），g 小调和 C 大调交响曲（1788 年 7 月 25 日和 8 月 10 日）。从这种一再出现的模式看来，莫扎特性格的双重性在不断搏斗以寻求解脱——反省的，有时近于悲观绝望的一面和对愉快的乐

观自信挑战性地肯定交替出现。如果这种理论正确的话，在他创作 K515 时，很明显是后者占了上风，而 K516 的情绪则暗示着无法逃避的死亡困扰再一次摧垮了他（这在第 90 页引述的信中表现得如此强烈），这可能是由于父亲长期生病和对他自己不久于人世的预感所引起的。

即使在莫扎特处于成熟期时，在弦乐四重奏中附加一把第二中提琴也为自己开辟了一个表现和经验的新世界。除了音色和对位的丰富性，假如他愿意，这还使他能够以更大的规模来设计音乐。而且，在五件乐器中可以比在四重奏中更灵活地进行两件或三件乐器的组合。大提琴有了更大的自由度：需要时任何乐器都能提供额外的和声伴奏。只要内声部不靠得太近就可以更自由地移动。为了给外声部必要的空间，莫扎特把它们之间的距离安排得很宽。他肯定意识到，这种新的机遇也带来了挑战——要保持所有五个声部的比例和平衡并维持它们的平等，从而避免清晰动人和协奏性质效果使这种手法的明确性受到影响。他的天赋没有让他失望。在所有五重奏中，像在四重奏中一样，高水准的技巧成就和创作灵感很相称，在 K515 中表现得最为突出。

它的总长度竟达 1149 个小节，是莫扎特所有四乐

章作品中最长的一部，平均比其他五重奏长四百个小节。特别长的是第一和最后一个乐章，它们都是快板，旋律都特别丰富，也都有不倦的力量，持续的兴奋感中糅进了只可意会不可言传的严肃性。第一乐章一开头就是一个大胆创新的音。大提琴上一个高飞两个八度的琶音得到第一小提琴上一个回音动机的回答（后来，像在K493的快板中那样，同被用作移调的支点），而其他三件乐器维持着有力、跳动的伴奏，在其后的再现中，它从十四小节扩展到了十七小节。然后，莫扎特没有引入另一个旋律，而是重复了开场，但在小提琴上用了琶音，由大提琴回答——这是一个出色的手法。过渡主题的一部分就可以说明他创作作品所有五件乐器的技巧和这首五重奏温馨、浪漫而和谐的特点（谱例16，见下页）：

这个快板的主要旋律趣味集中于宽广的开场主题（它穿过一些令人心醉的调性变化，重复了五次）和密集的第二组旋律间的对比，后者把它可爱的音型织进一阵耳语，直接重复了《费加罗》序曲的开场，在整个六十八小节的尾声中表现自己。

在这段外在自信的出色表现之后，小步舞曲那相当拘束的开场、十小节的乐句及对不确定调性的奇怪暗示

谱例 16

Allegro

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

Cello

有一种后退的效果。长度特殊的三声中段（六十六小节，只有K589中的三声中段有这么长）和它中段摇摆的半音曲调加深了这种情绪。莫扎特把第一小提琴和第一中提琴间狂喜的二重奏的形式定为行板——流动的阿拉伯风格（arabesques）乐音和轻松、开放的伴奏形成了像第五十五至六十一小节这样更为生动的段落，对话在这里停止，各声部合并在一起。

结尾的快板恢复了第一乐章轻快、直率的力量，包括开头音符的模式，都与K465的终乐章有很多相似之处。它有五百三十七个小节，是莫扎特所有器乐作品中最长的乐章，其回旋曲和奏鸣曲相结合的曲式非常适合这个分量，很令人佩服。主要主题在每一次再现时都以精彩的手法进行了处理，特别是前面的第二百九十七小节，它在小提琴和大提琴上的模仿和在第一中提琴和第二小提琴上的转位交替出现。绝大多数其他主题在以简短但极巧妙的发展再现时变得多样化了。

这首五重奏是一首无与伦比的杰作，人们对它越熟悉，就会越欣赏它。莫扎特觉得遵循“海顿”四重奏严整的主题程式不如以前所未有的规模创造一个组织严密而又多样化的音乐结构那么重要。在进行这一尝试时，他采用了一种准交响乐（quasi-symphonic）的结构，在

把古典风格发展到极限的同时，它仍保留了室内乐形式的精神。只能用K516的名声和更有力的情感影响才能解释莫扎特对这首伟大的五重奏所采取的较为忽视的态度。

K516的第一乐章与K515的第一乐章形成了最强烈的对比。宽广的形式和丰富的流动旋律为密集结构提供了空间，有几个主题，大多数音域很窄，由哀怨且支离破碎的乐句组成。莫扎特似乎是为了强调这种普遍的情绪，在第二主题的第一次呈现时仍用了g小调，它在第三乐句上有一个惊人的九度大跳，在这个乐章结尾的几小节中扩展到十度。自始至终，他都尽可能地保持情感的高度紧张。为了第一和第二主题的伴奏，他在内声部使用了在K515中用过的持续的跳动和弦，而且更为持久。他不断以重叠（overlapping）模进或坚持不懈的模仿把一个乐句从一个声部移到另一个声部上（像第一百四十九至一百五十四小节中那样）。莫扎特也很偏爱半音进行，它有时引向突然的停顿，如在K499中听到的那种，但有一种更令人疑惑的紧迫感。即使在像第一百二十四至一百三十二小节这样纯粹的过渡段中，他也以一连串六个六音乐句建立起令人不安的情绪，它们来自第二主题，以反向进行演奏，每次比前面低一级。

在小步舞曲中，持续不变的g小调使最后四小节的重复更有效果，如G大调的三声中段开场——一切是这么单纯，又是这么感人。即使在充满渴望和浪漫，始终用弱音器演奏的降E大调柔板中，也有着汹涌澎湃的狂喜情绪。第二中提琴上十九和二十一、五十六和五十八小节上稍稍向上冲的音型在乐曲中发出一个并不意外的震颤像三十、三十一和六十九、七十小节如此流畅的段落也没有完全将它驱散，这里，第一小提琴和第一中提琴在它们搭档跳动的三十二分音符中，以狂喜的模仿演奏着。

对g小调终乐章的柔板引子来说，取消弱音器使第一小提琴和大提琴间的对话更加清澈透明，这一对话渐渐变成由小提琴单独演奏的悲歌。它升到一个新的高音上，紧张感使人几乎无法忍受，这种紧张感消散于6/8拍G大调的争议快板中。这里，第一小提琴在大量轻快的旋律中起着主导作用，大部分伴奏轻松且颇富变化。（只在几小节中，如第一百六十至一百七十二小节，线条编织得较为紧密。）但这究竟是再次证明了莫扎特无忧无虑的愉快心情，还是像第一乐章第二主题讽刺性的应和所暗示的那样，表面的快乐只是一个幻象？如果后者是对的，它与佩涅罗普的追求者的令人不快的笑声

就再相像不过了，他们在奥迪赛回来杀他们之前宴饮，“用别人的嘴唇大笑”（就像泰尼森〔Tennyson〕翻译的荷马〔Homer〕作品中的生动词语所说的那样）。

对这样一首个人化的五重奏作品的反应必然是很主观的。对某个听者来说，它可能暗示绝望；对另一个人来说，它可能是强烈的悲哀；对再一个人来说，可能是激烈的反抗。但无论这一事件或经历反映出什么，所表达的感情都是强烈而狂暴的，其要旨看来很清楚。因为莫扎特自己在 g 小调柔板和《魔笛》（Die Zauberflöte）的一个令人敬畏的场景间不寻常的相似中提供了一个线索（这是阿伯特〔Abert〕发现的），是塔米诺和帕蜜娜经历考验迎接光明的幸福之前到达“恐怖之门”的场景。速度和缓慢的 3/4 拍完全相同；两者低音部重复的拨奏音型和小提琴的旋律线也几乎如此。在这个柔板中，莫扎特肯定达到了一个烧灼灵魂的精神朝圣的高潮，（不像塔米诺和帕蜜娜）他只是由此获得了舒适的解脱。据说莫扎特在这首五重奏中没能攀上顶峰是因为他没有——或不能——创作一个配得上其余部分的终乐章。这种说法很荒谬。有一个被放弃的 g 小调 6/8 终乐

章的开头[1]，这说明他认定自己能通过一个引向模棱两可的结尾的柔板建立一个更有力度的高潮，这是他在晚期作品中所偏爱的。

最后两首弦乐五重奏，D大调（K593，完成于1790年12月）和降E大调（K614，完成于1791年4月12日）彼此的特点迥然不同，就像它们分别与K515或K516截然不同一样。这说明尽管隔了三年半，莫扎特构思的两对作品仍各有特色，就像每首“海顿”四重奏一样。不过，K593和K614有种种共同之处。1793年，当它由阿塔利亚出版时，每首的扉页上都写着“为一位匈牙利音乐爱好者而作”，这有可能是指托斯特（Johann Tost），他是一位服装商和艺术保护人，海顿向他奉献过他的四重奏Op.54、55和64。（因为康丝坦采在1800年说过，她的丈夫曾为托斯特工作过，而这是个匈牙利名字，这种确认是有可能的。）两首五重奏都继续了开始于“普鲁士”四重奏的洪亮音响和技巧上的热情探索；它们有大量的回音、颤音和装饰音，就像为机

---

[1] 纽曼（Sidney Newman）以伟大的洞察力在“莫扎特g小调五重奏和它与g小调交响曲的关系”中进行了讨论，《音乐评论》（Music Review），1956年11月。

械风琴所作的两首幻想曲一样。两首小步舞曲都处于第三位（正如在“普鲁士”四重奏中一样），而不像在早期五重奏中那样处于第二位，由于邻近终乐章而获得更大的分量。又跟最后几首四重奏一样，每首五重奏都是以一个充满力量的高潮乐章结束的，大量的对位使它变得很整齐。它们的第一乐章和最后乐章也加强了见于K590终乐章的反复无常的特点——从单音音乐（monophony）迅速过渡到复音音乐（polyphony），跳动的节奏和不规则的乐句，还有唐突的停顿。两首五重奏都把干脆简洁的形式和诗化的创意及肯定的笔触结合在一起，自十八世纪九十年代中期的崩溃之后，一切都重获了新生。

K593是莫扎特创作数量最少那一年的杰作：在完成K590后的四个月里，他的作品只有一首喜剧二重唱，以及亨德尔《亚历山大之宴》（Alexander's Feast）和《向圣西西里亚致敬》（Ode to St Cecilia）的改编曲。在所有莫扎特的作品中，K593第一乐章的结构是独一无二的——小广板——快板——小广板——快板。（可能贝多芬在他的Op.18/6中记起它来了。）有五个扩展和弦的开场从D大调上升到降B大调，每个声部都由另外四个声部回答，似乎要渲染一种疑问的情绪。第六个

和弦是一个冷冰冰的升 G 减七和弦，更加强了这种情绪。向主调的返回，通过 A 大调刹那间的热情，为快板果断、进行曲般的特点作好准备，它那突出的附点八分音符节奏和开放的织体与发展部主要主题生气勃勃的卡农法形成对比。

丰富、沉思的柔板的主题材料由两个交替出现的组合构成——一个下行的装饰音型（来自小广板十六至十七小节）和第一小提琴和大提琴之间狂喜的应答，有着以 K515 的方式写成的跳动的内声部和声。小步舞曲是莫扎特最有力度、最洪亮的小步舞曲之一，在两把小提琴和低声部间以卡农形式建立了一个很大的高潮。它的强度由得体的三声中段和它上升得很高的琶音所弥补，莫扎特为大提琴把琶音改得较为容易一些了。

就 6/8 拍的终乐章来说，看起来他几乎是怀着某种预谋创作前三十五小节的。它们平稳的半音跳动❶ 丝

---

❶ 根据手稿，惟一正确的终乐章曲谱见于巴连雷特袖珍总谱。（11 号，1956 年，白施米德编辑）和《新版莫扎特》（Neue Mozart Ausgabe）第八集（1967 年）。可能是 1793 年 5 月在阿塔利亚出版社出版前，所有其他版本上都由另一个人在整个手稿上用曲线作了修改。修改使演奏简单化了，但曲解了乐曲的特点。

毫没有说明这将会使莫扎特最有力度的对位终乐章之一变得僵硬。开场让位给一系列有着令人震惊的大胆和声的泼辣的赋格段，例如第一百零二小节在 B 大调上唐突的停顿后突然降到 C 大调。乐章上升到这个复音音乐高潮，可与《朱庇特》的终乐章相比。

谱例 17

后者在音乐消失于令人眼花缭乱的结束之前，借着一个难以忘怀的半音收束得以解决。这个不寻常的终乐章，以及它从美妙的抒情向隐藏在闪光的表面之下的小调式

的严格紧张感的突然转变，体现了爱因斯坦巧妙地评说整个作品时提到的“狂野，令人不快的笑声”的素质。

当莫扎特写由中提琴无伴奏地演奏的 K614 的开场时，他决心创作室内乐中最具独创性的一首作品。这里，至少在前三乐章，音乐有着热情、毫无烦恼的愉快情绪和令人惊奇的丰富变化，像春天一样沉浸在明快的自信中。在一至三小节开朗的旋律中，有三个被强调的颤音孕育着整个作品的萌芽。无论有没有答句，这个动机都可以说是抢走了表现的机会。因为尽管有一个第二主题（在再现部出现，在第一中提琴上效果最强），但这一乐章几乎是单一主题的，一直到尾声，这里颤音乐句在大提琴上再现。“海顿”四重奏的精神在第一百零八到一百二十四小节再次复活，加上第五件乐器的丰富性，这里一个衍生出的颤音嗡嗡作响地从一个声部徘徊到另一个声部，以一种轻松游戏的方式引向再现部。

降 B 大调柔板是莫扎特很多变奏曲式作品中很晚的一首。他在这里只选取了简单的、二部旋律的第一部分，围绕它织成富有诗意的花样，用装饰音精心修饰，所使用的装饰音与修饰同期创作的机械风琴幻想曲的装饰音非常相近。如同在这些作品里经常出现的，一个回音音型在这里非常突出，与所有声部应和（八十九小节

向前），而第一小提琴则在主题上徘徊不去。

小步舞曲旋律平稳地下行八度，由小提琴和中提琴的不同组合呈现、再现，在结尾几小节上获得力度，此时它在中提琴上以转位出现。其乐曲单纯，显示了威严：这是与莫扎特三十二年创作生涯中在舞曲曲式上挥霍的感情和无穷的才智相称的桂冠。他以“兰德勒舞曲”（Ländler）告别了三声中段（可能是对1790年和1791年管弦乐舞曲的模仿），他从中探索了五重奏的手法，达到了辉煌的高潮。令人难忘的曲折旋律由第一小提琴演奏，然后和第一中提琴低两个八度齐奏，最后第三次在中间八度加上第二中提琴——四十八小节嘹亮的音响由大提琴用几乎不间断的降E大调奏出，最后则是第二中提琴美妙的和声部分。

当接近“海顿式”的手法以正当理由应用于K614的终乐章时，它的确与莫扎特自己的降E大调交响曲在情绪和活力上有更多的相似性。而且，在K614中，前三个乐章的热情让位给了严峻、讽刺的情绪和他后期室内乐所特有的反复无常。活泼的开场旋律由两个乐句组成，第一个明显地来自于开始第一乐章的第二乐句。它使用了令人佩服的对位手法，从第一百小节到一百五十小节莫扎特展开了一个活泼的赋格段，开始于f小

调，以两个主要主题为基础，每个都按开场主题的两个乐句作了轻微的修改。尔后，他用转位、装饰音和其他手段挤出第一个主题中每一分含义。他使用非常简单但富有光彩效果的伴奏变换，例如，在二百八十六到二百九十四小节，只让第二小提琴和第一中提琴以柔和的交叉节奏进行演奏。这种质朴无华似乎使陈腐的曲调获得了新生。在尾声中，它在第一中提琴上的再现甚至更有魔力，它还伴随着音调很高的答句，又是在第一小提琴上以转位方式演奏的。

竖笛五重奏和轮擦提琴五重奏

虽然这两首作品在风格或内容上都不等同于弦乐五重奏，但每首都是无与伦比的，都表现出莫扎特在他生命最后几年培养出的对音响的纯粹美感的热爱。《A大调竖笛和弦乐五重奏》（K581）完成于1789年9月29日，是为当时主要的演奏家之一施塔德勒所作，他在布拉格和维也纳都很有名气，从1787年起曾是维也纳皇家宫廷乐团的成员。在此之前几年他曾是莫扎特音乐界的朋友之一，也是一个共济会员。施塔德勒和莫扎特一起在共济会聚会上演出，但看来他是个相当不可靠的人，他在莫扎特几乎无法承担的情况下还接受莫扎特给他的经济援助。但莫扎特的友谊却毫无私心，他不仅为他创作了这首五重奏，后来还写了那首优雅的协奏曲，它的第一乐章本来是为巴赛特竖笛（basset-horn）设计

的，施塔德勒很擅长这种乐器[1]。莫扎特于1789年12月22日参加了这首五重奏的首次公演，这是音乐家协会为会员的遗孀和遗孤举行的一个慈善音乐会。翌年4月他还在一个私人演出中演奏了这首作品，他邀请普奇伯格参加了这次活动。

莫扎特八岁在伦敦第一次听到竖笛的声音，立刻就被它迷住了，随着他在艺术上的成熟，他总是尽可能地在管弦乐作品和歌剧中使用它。但他把它引入室内乐中的纪录只有两次，分别是K452和K498。从竖笛与中提琴浑厚音色非常相配的K498中，他一定领悟到它单独与弦乐搭配有可能出现很独特的效果。在双簧管四重奏和长笛四重奏中，管乐冷静而具有穿透性的特点使莫扎特几乎别无选择，只能写出带有部分协奏曲风格的音乐。但竖笛较宽的音域，特别是它中音区富有表现力的

[1] 大约在这个时候，施塔德勒自己开始把竖笛的音域向下扩展到A，通过安装一些额外的键，最终给它的最低音区加了四个半音。莫扎特的协奏曲和五重奏就是这种现在称为巴赛特竖笛（basset clarinet）的乐器而创作的。但因为巴赛特竖笛很快就过时了，两首作品独奏声部的最低音——不过协奏曲中更严重——必须向上调以适应传统乐器更有限的音域。但是，近来长期被错印的乐谱在试着恢复到莫扎特可能写的原样，并开始了一个巴赛特竖笛的复兴运动。

热情，使它几乎能理想地与弦乐音色相结合或成对比。在莫扎特自己称为“施塔德勒五重奏”的作品中，他在炫技和对话之间达成了另一种折衷，而主题和对位修饰的兴趣却只是次要的。

但是，自始至终都有大量的对比。密集的开场旋律（像 K563 中的那么出色）被属调上拖长的主题所调和，它扩展后令人愉快的转调又得到竖笛的平衡。莫扎特为第一主题的再现留出了一个富有魔力的时机（紧接在复小节线后面，这里竖笛第一次演奏它，小提琴和中提琴的进行和音有了微妙的变化），为简短的发展部的开始留出了另一个时机，这里，第二主题依次由每把小提琴在 C 大调上进行变奏。竖笛琶音的起伏毫不间断地依次通过每件弦乐器的十六分音符而闪闪发光。大概再现部最迷人的手法是伴奏由竖笛再现第二主题轻柔的弦乐切分音。

在小广板中（勃拉姆斯的竖笛五重奏的柔板很明显受到它的启示），莫扎特给了施塔德勒一个柔和可亲而宁静的咏叹调，为浪漫效果使用了最低音区，弦乐始终用弱音器演奏又加强了这种效果。在小步舞曲中取消了弱音器，又使音乐回到一种缥缈的舞曲的境界，所有五件乐器达到了绝对的平等。更引人注目的是主音小调上

第一个三声中段毫无矫饰的忧郁，这里，竖笛的完全休止表现出严格的四重奏风格，强化了装饰音的犹豫不决。第二个三声中段（一个极不寻常的特征）是第一小提琴和竖笛几乎以兰德勒舞曲形式进行的协奏性质的对话，竖笛在最后一个花体句（flourish）上令人吃惊地采用了大提琴的旋律。终乐章是在一个似乎接近于民歌的漂亮旋律上的六段变奏，莫扎特在这里再次显示了他交替运用主题装饰音和对它本质加以评论的完美技巧。在有灵活的两个八度大跳的第一变奏中，竖笛尤其突出，但在第二变奏中很少听到，在第三变奏就更少了。它像第二三声中段一样是 a 小调的，再次表现出、甚至加深了无法言喻的厌倦感。这个曲调几乎消失在中提琴持续地重复毫无乐趣的乐句的抱怨声中：

谱例 18



无论莫扎特的情绪多么起伏不定，无论竖笛的手法多么诱人，他从来不让竖笛过长地主宰情绪、织体或主导合

奏。甜美从不过分。像在更成熟的竖笛协奏曲中一样，纯粹的音响美感有一种灿烂、缥缈的特点，这是他晚期风格的标志之一。

他最后一首室内乐作品是精致的《轮擦提琴、长笛、双簧管、中提琴和大提琴五重奏》（K617），其特点也是如此。这是莫扎特在 1791 年 5 月 23 日为科奇加斯纳（Marianne Kirchgässner）创作的，她是巴登公国一位二十一岁的盲人演奏高手，当时正因欧洲巡回演出而停留在维也纳。莫扎特对轮擦提琴的兴趣并非刚刚产生，因为他在孩提时代就曾在伦敦听戴维斯（Marianne Davies）演奏过，后来和他父亲在 1773 年夏天访问维也纳时又听到过。利奥波德写道："梅斯默（von Mesmer）先生……用戴维斯小姐的轮擦提琴为我们演奏"，以及：

> 你知道梅斯默先生用戴维斯小姐的轮擦提琴演奏得异常出色吗？他是维也纳惟一学过这种乐器的人而且有一个比戴维斯小姐的更好得多的玻璃乐器。沃夫冈也演奏过它。我多想有一个呵！

因此，在 1791 年时，这种乐器对莫扎特来说就不

陌生了，因为今天它鲜为人知，所以有必要对它做一些描述。

轮擦提琴（armonica）是富兰克林（Benjamin Franklin）于 1762 年发明并命名的音乐玻璃（musical glasses）的改进型。传统的音乐玻璃在十八世纪广泛流行，每块分开直立，演奏者用湿润的手指快速地掠过它的边缘。富兰克林发现这样很笨拙，于是进行革新，把玻璃铃以音阶顺序水平地安在一个同轴连杆上，演奏者通过一个带曲柄的踏板使其转动。这样，和声和音阶就能很容易地演奏了。大约有三个八度的音域——从中央 C 下方的 G 音起向上——由玻璃的实际大小确定。它们的色彩变化很清楚，但极其甜美，它的音持续时间较短，在一定程度上决定了音乐的风格和速度。直到 1820 年代，轮擦提琴以其浪漫特点风靡了整个欧洲。

莫扎特选择可以彼此结合、对比和伴奏的乐器的直觉从未失误过。(他参加了 K617 在 8 月 19 日的演出，大概演奏中提琴。）c 小调引子由轮擦提琴和其他演奏者之间形成对比的移调音型构成，它移向一个紧张感的顶点，再由消失于 C 大调的阶进段解决。回旋曲式像它的水晶般织体一样透明。莫扎特出色地运用了由六个下行二分音符和弦组成的和弦乐句的再现，它成

为一些引人入胜的移调的支点，例如通过降 A 大调引向 G 大调第二主题的乐句。尽管原始的轮擦提琴现在只能在博物馆见到，但这首五重奏绝不是一个该摆进博物馆的作品。任何人只要听过霍夫曼（Bruno Hoffmann）在玻璃上几乎不可思议地演奏的轮擦提琴声部，或听过他的录音，就可以作证说这是具有独特美感的音乐，莫扎特的精神在其中所达到的宁静、天堂般的纯洁是和他在“欢呼真的圣体”（Ave verum）或《魔笛》中三个男孩的歌曲这些晚期作品中所获得的完全一样。

尽管我们从莫扎特大型作品中获得了深刻且丰富多彩的快乐，但室内乐形式的质朴、单纯都使我们更能分享他的想像和感受——

> 凭着和谐、深刻而欢欣的力量，
> 眼力变得明澈而宁静，
> 我们洞察了万物的生命。

因为莫扎特通过他最优秀的室内乐，凭借天才出色地控制和创造的声音努力传达着他的见闻和感受，所以，无论这种想像和感受多么强烈，多么令人不安，音

乐的纯洁性并未由于利己主义或过分夸张而变得黯淡无光。这种深刻而崇高的人道精神完全震撼着人心，使我们难以忘怀。

本书所述主要作品索引

编号	作品名称
K80	G 大调弦乐四重奏
K155	D 大调弦乐四重奏
K156	G 大调弦乐四重奏
K157	C 大调弦乐四重奏
K158	F 大调弦乐四重奏
K159	降 B 大调弦乐四重奏
K160	降 E 大调弦乐四重奏
K168	F 大调弦乐四重奏
K169	A 大调弦乐四重奏
K170	C 大调弦乐四重奏
K171	降 E 大调弦乐四重奏
K172	降 B 大调弦乐四重奏
K173	d 小调弦乐四重奏
K174	降 B 大调弦乐五重奏

K285	D 大调长笛和弦乐四重奏
K285a	G 大调长笛和弦乐四重奏
K285b	C 大调长笛和弦乐四重奏
K292	巴松管和大提琴奏鸣曲
K298	A 大调长笛和弦乐四重奏
K304	e 小调小提琴奏鸣曲
K370	双簧管和弦乐四重奏
K377	F 大调小提琴奏鸣曲
K379	G 大调小提琴奏鸣曲
K387	G 大调弦乐四重奏
K404a	六首 J. S. 巴赫和 W. F. 巴赫所作的三部赋格，改编为弦乐三重奏，加入了一些新的引子
K405	六首 J. S. 巴赫所作的四部赋格,改编为弦乐四重奏
K406	c 小调弦乐五重奏
K407	法国号和弦乐五重奏
K421	d 小调弦乐四重奏
K423	G 大调小提琴和中提琴二重奏
K424	降 B 大调小提琴和中提琴二重奏
K428	降 E 大调弦乐四重奏

K575	D大调弦乐四重奏
K581	竖笛和弦乐五重奏
K589	降B大调弦乐四重奏
K590	F大调弦乐四重奏
K593	D大调弦乐五重奏
K614	降E大调弦乐五重奏
K617	轮擦提琴、长笛、双簧管、中提琴和大提琴五重奏